



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Figury braku : o prozie Stanisława Dygata

Author: Ewa Bartos

Citation style: Bartos Ewa. (2016). Figury braku : o prozie Stanisława Dygata. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego

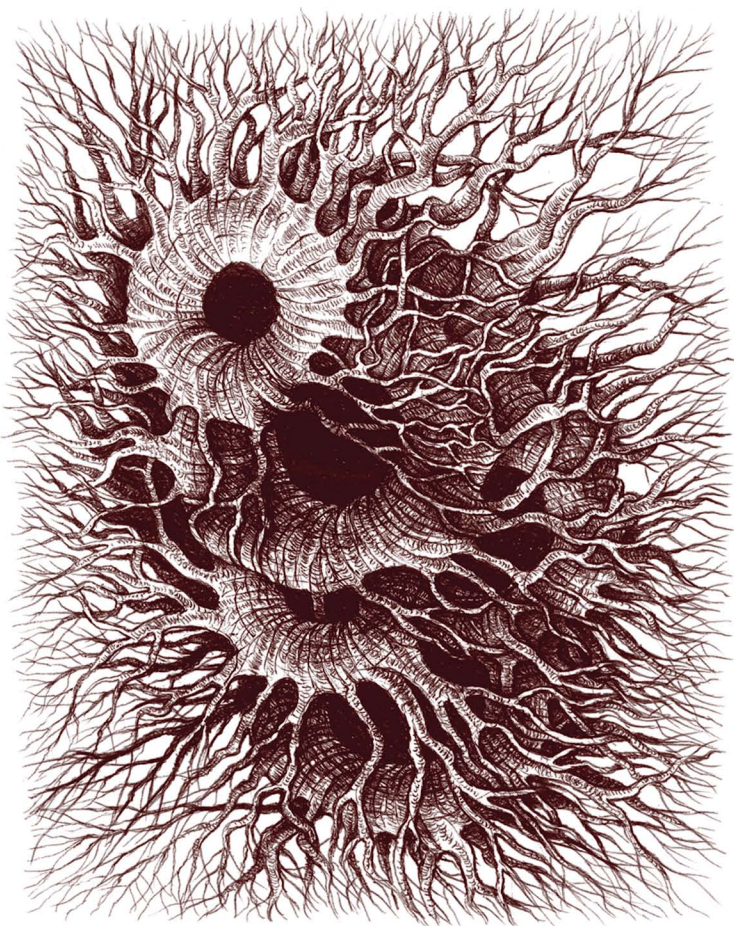


Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Bartos

Figury braku

O prozie Stanisława Dygata



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2016

Figury braku

O prozie Stanisława Dygata

Mojemu Nauczycielowi

Profesorowi Marianowi Kisielowi



NR 3491

Ewa Bartos

Figury braku

O prozie Stanisława Dygata

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Tomasz Mizerkiewicz

Spis treści

Wstęp	7
-----------------	---

Ekonomia i brak

<i>Jezioro Bodeńskie</i>	15
Miłość i brak	15
Nie-męska niewola	18
Historia trzech kobiet	24
Więźniowie tradycji	32
Luksus miłości	41
<i>Pożegnania</i>	45
Bunt i złudzenia	45
Chęć posiadania	52
Zabawka	57
Deficyt uczuć	62
Małżeństwo	65
<i>Podróż</i>	69
Defraudacja	69
Kobiecość i władza	76
<i>Happy end</i>	80
<i>Disneyland</i>	92
Gra	92
Kłamstwo	99
Uwodzenie	105
Dar	110
<i>Karnawał, Dworzec w Monachium</i>	114
Nowy mit	114

Pragnienie i brak

Abulia	121
Kodowanie miłości	124
Podmiotowość	131
Niedosyt	135
(Anty)bohater	140
Masochizm	150
Dystans	161

Czas, wojna i brak

Pętla czasu	173
Między czasem	181
Odbiór	185
Aktualizacja.	194
Oszukać czas	200
Wojna	206
Znikająca epoka	225
Obecność	228
Zakończenie.	247
Wykaz skrótów	255
Bibliografia	257
Indeks osobowy	265
Summary	271
Résumé	273

Wstęp

Trudno o coś prostszego i bardziej ludzkiego niż pragnienie. Czemuż więc nie ośmielamy się przyznać do własnych pragnień? Dlaczego tak trudno wyrazić je słowem? Tak trudno, że aż musimy je tać, budujemy dla nich gdzieś w sobie kryptę, w której spoczywają zabalsamowane, wyczekując. [...] Podzielić się z kimś pragnieniami, nie dzieląc się ich obrazami, to grubiaństwo. Dzielić się obrazami, nie dzieląc się samymi pragnieniami, to nudne jak flaki z olejem (albo jak opowiadanie o własnych snach czy podróżach). Na takie zwierzenia niezwykle łatwo jest się zdobyć. Natomiast dzielić się wyobrażonymi pragnieniami i upragnionymi obrazami to najtrudniejsze wyzwanie. Odkładamy je więc na później. W końcu dociera do nas, że nigdy nie zdołamy mu sprostać; w tej samej chwili uświadamiamy sobie, że tym niewyjawionym pragnieniem jesteśmy my sami, na zawsze uwięzieni w krypcie¹.

Zadaniu temu, jak sądzę, próbuje w swojej twórczości sprostać Stanisław Dygat. Studium *Figury braku* jest próbą interpretacji powieści tego pisarza, ze szczególnym zwróceniem uwagi na sposób, w jaki autor *Jeziora Bodeńskiego* zapisuje w swych utworach kategorię b r a k u. Brak rozumiany jako figura myślowa, a nie retoryczna, uobecnia się na kartach utworów pisarza jako kondensator pragnień.

¹ G. AGAMBEN: *Profanacje*. Przeł. i wstępem opatrzył M. KWATERKO. Warszawa 2006, s. 69–70.

Rozum ekonomiczny żywi się niedostatkiem, zanika po osiągnięciu swego celu, jakim jest likwidacja widma niedoboru. Także pragnienie żywi się brakiem.

– pisze Jean Baudrillard², a autor *Dworca w Monachium* to pragnienie w swoich powieściach podsyca.

Brak ulega tu za każdym razem przeobrażeniom, zawsze jest jednak pragnieniem czegoś. Nie odczytuję go jako niewyraźności czy nieobecności, lecz jako coś, co zawsze odnosi się do czegoś innego. Inaczej mówiąc: brak jest konkretny w swoim dopełnieniu, którym jest to coś, czego nie ma.

W prozie autora *Pożegnań* uobecnia się on binarnie. Dygat buduje zawieszenie pomiędzy cierpieniem, którego źródła należy szukać w nieobecności. W tym kontekście brak ma wiele wspólnych cech z nostalgią:

Nostalgia umieszcza ideał w przeszłości i jest to jedyna rzecz pewna, jaką można o niej powiedzieć. Zaraz potem zaczynają się komplikacje. Raz jest figurą wyobcowania, dotkliwego braku i płynącego stąd poczucia nieprzystosowania, dziś zresztą przybierającego formy, o jakich się nie śniło twórcom tego pojęcia, medykowi Johannesowi Hoferowi z Bazylei, który w roku 1688 z dwóch greckich słów: *nóstos* – powrót i *algós* – cierpienie, utworzył nazwę choroby, na jaką zapadali ludzie opuszczający rodzinne strony. Innym razem znowu jest figurą zadowolenia, a nawet szczęścia, u źródeł którego leży zapomnienie, pamięć pozbawiona bólu³.

Po przeciwnej stronie znajduje się przyjemność wynikająca z ciągłego odnawiania pragnienia.

² J. BAUDRILLARD: *O uwodzeniu*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa 2005, s. 9.

³ M. ZALESKI: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004, s. 11.

Opisem i analizą sposobu funkcjonowania i uobecniania się w pragnieniu braku zajmuję się w trzech rozdziałach pracy, którą podzieliłam następująco: *Ekonomia i brak*; *Pragnienie i brak*; *Czas, wojna i brak*.

Pierwszy rozdział – *Ekonomia i brak* – jest najobszerniejszy. Skoncentrowałam się w nim na wszystkich powieściach pisarza, zwracając szczególną uwagę na wątki miłosne. Standardowy, a czasami nieoczekiwany rozwój narracji o trudnych związkach między mężczyznami i kobietami świadczy o przeobrażeniach, jakim ulegają bohaterowie prozy Dygata. Okazuje się, że wybory miłosne, jakich dokonują bohaterowie powieści autora *Pożegnań*, podlegają prawu ekonomii. Racjonalne kalkulacje możliwych zysków i strat są wielokrotnie przyczyną ich położenia egzystencjalnego. Bohaterowie Dygata decydują się na pozostawanie w stanie niespełnienia. Nie zawsze ma ono wymiar erotycznego (miłosnego) niespełnienia. Jest to raczej niespełnienie w układzie społecznym.

Chronologiczna interpretacja wszystkich powieści Dygata pod kątem jednego tylko wątku pozwala uchwycić zmiany zachodzące w autorskich sposobach budowania narracji i bohatera. Okazuje się, że *Podróż* i *Disneyland* przynoszą odmienne w porównaniu z *Jeziorą Bodeńskim* i *Pożegnaniem* waloryzacje miłości. To w *Podroży* po raz pierwszy ujawni się, z większą mocą uobecniająca się później w *Dworcu* z *Monachium* i *Karnawale*, autobiograficzna kreacja pisarza. Zmienia się także sam bohater. Od lękliwego, uciekającego przed ewentualnością zamknięcia w zobowiązującym gorsecie kochanka (*Jezioro Bodeńskie*, *Pożegnania*), przez marzyciela pragnącego przeżyć opłaconą przygodę (*Podróż*), aktora, funkcjonującego w przestrzeni gry i kłamstwa (*Disneyland*), po świadomego dewaluacji walorów świata podstarzałego pisarza (*Dworzec w Monachium*, *Karnawał*).

Drugi rozdział, *Pragnienie i brak*, to próba znalezienia odpowiedzi na pytanie o powód, dla którego brak jest tak

ważny w strukturze powieści. Człowiek w prozie autora *Pożegnań* konstruuje swoją podmiotowość pod wpływem pragnienia, do którego wywołania niezbędne jest poczucie braku. Ciągłe oscylowanie pomiędzy spełnieniem a niespełnieniem buduje podmiotowość opartą na niedosycie. Brak pobudza bohaterów Dygata do odkrywania nowych pragnień, a przybliżanie i oddalanie podmiotu od przedmiotu pragnienia – stwarza dogodną sytuację do pobudzania i pozbawiania ich przyjemności.

Trzeci rozdział, *Czas, wojna i brak*, stanowi kontynuację rozważań z rozdziałów pierwszego i drugiego, wzbogaconą o nowy sposób rozumienia braku, zbliżający go do pojęcia nostalgii. To nowe rozumienie braku uruchamia myślenie o pamięci i wspomnieniach, o dotkliwym uczuciu pustki po stracie czegoś. W prozie Dygata bezpośrednio łączy się z doświadczeniem drugiej wojny światowej i przeobrażeniami społecznymi, jakie dokonały się w trakcie wojny oraz po jej zakończeniu. Odnosi się także do specyficznego podejścia do czasu. Dla bohaterów prozy Dygata najważniejszy jest zawsze *czas utracony*. Pragnienie powrotu do przeszłości i podsycanie braku związania z terażniejszością stanowią jedno z najbardziej bolesnych odczuć *braku* jako takiego, jako że stale odnawia się tu *doświadczenie utraty*.

W pracy nie stawiałam sobie za zadanie sformułowania definitywnych odpowiedzi na nurtujące mnie pytania. Sądzę, że możliwość uchwycenia fenomenu prozy Stanisława Dygata opiera się na zaakceptowaniu różnorodnych rozstrzygnięć. Pozwalają one zaklasyfikować pisarza do danej grupy twórców, a jednocześnie go z niej wyłączają. O Dygacie dałoby się zatem powiedzieć to samo, co o narratorze jego debiutanckiej powieści napisał Kazimierz Wyka:

[...] jako doskonały aktor wewnętrzny, swoją powierzchnię kontaktów ze światem organizuje on również po aktorsku. Inscenizuje swoje postępowanie i gesty, przed samym sobą

przegrywa i przepowiada reakcję, jakie mógł być, powinien był wykonać, lecz nie wykonał. Rządzi nim wciąż poczucie kontaktu z innymi ludźmi jako ustawicznej gry scenicznej. Co wreszcie ważne – całkiem jest świadomy zasady swojego postępowania⁴.

Studium *Figury braku*, wpisując się w dotychczasowe rozstrzygnięcia krytyczne i historycznoliterackie, jest jednocześnie próbą spojrzenia na dzieło Dygata w perspektywie ekonomii literatury. Ten wątek odczytań prowadzono marginalnie, jeśli go w ogóle podejmowano. Gdyby udało się tę problematykę lepiej tu uwyraźnić, znaczyłoby to, że dodano do dotychczasowych lektur prozy autora *Podróży* kolejną, ciekawą propozycję interpretacyjną.

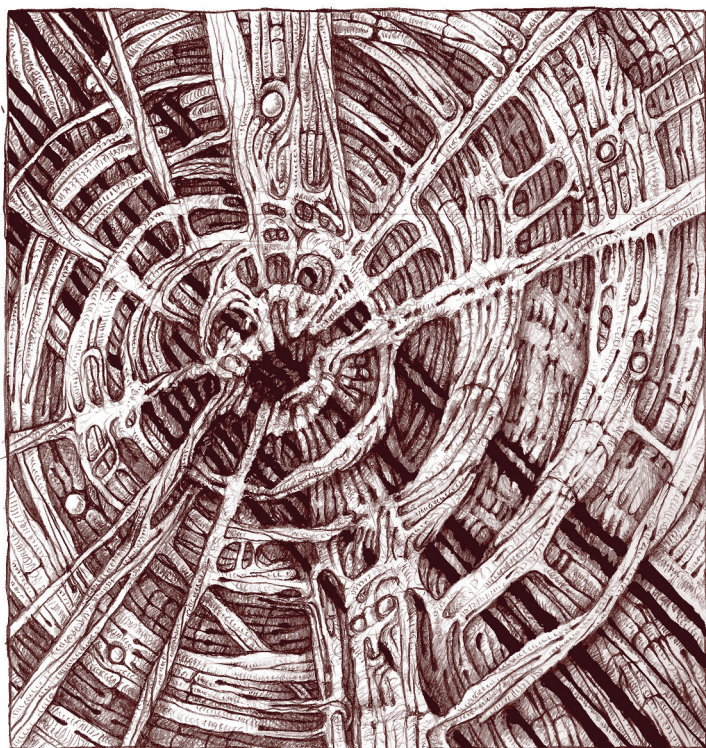
Serdecznie dziękuję Rodzinie za wsparcie i cierpliwość. Przyjaciołom z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz tym spoza murów mojej *alma mater* dziękuję za zrozumienie i okazaną pomoc.

Dziękuję Recenzentom mojego doktoratu Profesorowi Jerzemu Jarzębskiemu i Profesorowi Krzysztofowi Kłosińskiemu, a także Recenzentowi mojej książki Profesorowi Tomaszowi Mizerkiewiczowi za wnikliwą i życzliwą lekturę pracy oraz cenne uwagi.

Największe podziękowania należą się jednak mojemu naukowemu Mistrzowi, Profesorowi Marianowi Kisielowi. Bez Jego wsparcia, pomocy i przyjaźni nie byłabym tym, kim jestem.

⁴ K. WYKA: *Rozrachunki inteligencje*. W: TEGOŻ: *Pogranicza powieści*. Warszawa 1989, s. 189.

Ekonomia i brak



Jezioro Bodeńskie

Miłość i brak

Mam na myśli namietność w zdobywaniu sobie przestrzeni życiowej, przede wszystkim w sensie moralnym, ale równie i materialnym. [...] Miłość między ludźmi nie istnieje, istnieją jedynie interesy między nimi, wilki o ostrych kłach i pazurach, które ubiera się w skórę jagnięcia, nazywanego przyjaźnią. A miłość między kobietą i mężczyzną, zakrzykniecie pełni szlachetnego zapału! No, ale wybrałście się! Przeczytajcie kroniki wypadków, zajrzyjcie do historii i przerzucie literaturę, a przekonacie się, że nikt nie wyrządza sobie tylu krzywd fizycznych i moralnych, co kochający się rzekomo mężczyzna i kobieta. [...] Proszę się mnie nie czepiać, bowiem ja jestem gotów w każdej chwili pokochać braterską miłością każdego, kto by tego zapragnął, gotów jestem poświęcać się i dawać dowody najbardziej niedorzecznej bezinteresowności¹.

Ekonomia relacji międzyludzkich, o której w ironiczny sposób wyrażał się Stanisław Dygat w felietonie pisanym w 1961 roku podczas podróży po Ameryce, ma swoje ugruntowane miejsce w twórczości prozatorskiej pisarza.

Jednym z najbardziej rozpoznawanych fragmentów powieści z całej twórczości Dygata jest pierwsze zdanie *Jeziora Bodeńskiego*: „Tymczasem wybuchła wojna i dostałem się do

¹ S. DYGAT: *Z podróży do New Yorku*. W: TEGOŻ: *Utwory rozproszone*. T. 1. Warszawa 1991, s. 181–182.

niewoli" (JB, 11)²; „[...] zaczyna i kończy całą powieść. Mało tego, pojawia się także w rozdziałach: szóstym, ósmym oraz dziesiątym – w różnych modyfikacjach”³. Zdaniem Michała Januszkiewicza, klamra kompozycyjna utworu służy „usprawiedliwieniu niemocy; całkowicie zwalnia od poczucia odpowiedzialności za cokolwiek”⁴. Celem wypowiedzi byłoby prześmiewcze spojrzenie na człowieka, a wojna służyłaby za pretekst do samoumartwiania i usprawiedliwiania się bohatera, którego klęski wynikają nie z własnych działań, lecz z okoliczności historycznych. Na prześmiewczy aspekt twórczości prozaika zwracała także uwagę Barbara Gutkowska, łącząc powtarzalność inicjalnego zdania z ironią. Napisała:

Gdy zostało użyte po raz pierwszy, nie można w nim było dostrzec żadnej ironicznej intencji odautorskiej. Powtórzone dwukrotnie, zyskało swój właściwy ironiczny sens, gdyż wypowiadający je bohater podkreśla w ten sposób świadomość „finalnego uwięzienia człowieka w sprzeczności nieodwołalnej i nieodwracalnej”, czyli świadomość ironii obiektywnej. Zadaniem konstrukcyjnych, fabularnych i językowych repetycji Dygata jest konstatacja zniewolenia człowieka auto- i heterostereotypami, konwencjami obyczajowymi i literackimi⁵.

Zdaniem badaczki, powtórzenie pełni w powieści Stanisława Dygata funkcję ironicznej rewizji stereotypów i masek, ograniczających bohatera. „Więzieniem okazuje się dla bohatera *Jeziora Bodeńskiego* również, a może i przede

² S. DYGAT: *Jezioro Bodeńskie*. Warszawa 1981 (seria: *Dziela*). Lokalizacja cytatów w tekście głównym – zob. Wykaz skrótów, s. 255.

³ M. JANUSZKIEWICZ: *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*. Poznań 1998, s. 116.

⁴ Tamże, s. 117.

⁵ B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata. Czas i przestrzeń życia i marzenia*. Katowice 1996, s. 21.

wszystkim, drugi człowiek” – zauważył Michał Januszkiewicz⁶. W jego interpretacji Sartre’owskie spojrzenie na drugiego determinuje nasz sposób istnienia w świecie:

Otóż drugi człowiek jest zawsze bytem przypadkowym albo jeszcze inaczej: przypadkowo napotkanym. Pojawia się jako zarzewie konfliktu, gdyż „kradnie mój świat”. [...] Można tu mówić o dwóch podstawowych relacjach – spotkaniach z drugim – głównej postaci powieściowej. Po pierwsze zatem będzie to relacja z kobietą (choćby z Suzanne, ale nie tylko), po drugie – doświadczenie spotkania z innymi internowanymi w obozie. Jeżeli chodzi o Suzanne, to bohater ma poczucie bycia zarówno zredukowanym do paru funkcji (przedmiotu fascynacji erotycznej, wreszcie do przedstawiciela narodowości polskiej), jak i zafałszowanym, przeinaczonym w swej jednostkowej egzystencji: cierpi, gdy zdaje sobie sprawę, że dla Suzanne nie jest tym, kim jest, lecz przeciwnie – doświadcza tego, co Sartre formułuje w odniesieniu do istoty egzystencji ludzkiej jako negacji – „jestem tym, kim nie jestem, i nie jestem tym, kim jestem”⁷.

Człowiek nieustannie walczy o własną podmiotowość, którą usiłuje zawłaszczyć drugi, ograniczaną narodowymi powinnościami. Ucieczka od zniewalających i ograniczających norm, rytuałów okazuje się niemożliwa. Bohaterów powieści Stanisława Dygata – niezależnie od tego, jak będą postępowali – czeka los niewolników więzionych przez otaczający świat. Sytuacja nie jest prosta, niewolnik ma pana. W walce o panowanie należy zatem zająć odpowiednią pozycję, wykazać się sprytem w „zdobywaniu sobie przestrzeni życiowej”. Odwrócić sytuację, aby być tym, który narzuca, a nie tym, któremu się stawia warunki.

⁶ M. JANUSZKIEWICZ: *Tropami egzystencjalizmu...*, s. 119.

⁷ Tamże, s. 119–120.

Bohaterowie Stanisława Dygata zawsze walczą o swoją wolność, dlatego ich wybory są solidnie przemyślane, a reguły ekonomii organizują najbardziej intymne przestrzenie ich życia. Pisarz w kolejnych powieściach coraz mocniej podkreśla wpływ ekonomii na odbieranie i przeżywanie miłości protagonistów, z których każdy chce być panem, a nie poddanym. Jest to jednakże dziwna ekonomia, nastawiona na balansowanie pomiędzy chęcią posiadania drugiego a otwartością na korzystanie z uczuciowego debetu.

Zasadą konstruującą myślenie Stanisława Dygata o miłości jest *b r a k*. Realizacją tej zasady są kolejne warianty prezentowane na kartach wszystkich jego powieści.

Nie-męska niewola

Jezioro Bodeńskie opublikowane zostało w 1946 roku. Siła oddziaływania powieści na opinię publiczną okazała się na tyle wielka, że wpłynęła znacząco na recepcję całej twórczości Dygata. Tę regułę estetyki oddziaływania i recepcji poznamy w dalszej części pracy.

Obóz dla internowanych, w którym rozgrywa się akcja *Jeziora Bodeńskiego*, jest więzieniem. O tym wiemy, jeżeli jednak zdecydujemy się przeczytać powieść jako historię miłosną, miejsce akcji utworu nabierze innego – niż historyczno-wojenne – znaczenia:

Tymczasem wybuchła wojna i dostałem się do niewoli. Była to dziwna niewola, zupełnie różna od owej niewoli męskiej, pełnej powagi, gdzie wojenne trudy otrzymują w zagrodzonym drutem kolczastym terenie od nieprzyjaciela pełną satysfakcję za cnoty męstwa, a palmę męczeństwa od rodaków.

Pierwsze zdania powieści zestawione z opinią narratora na temat roli miłości w życiu nadają groteskowy charakter wypowiedzi. Prowokują pytanie o rodzaj niewoli, w jakiej przyszło bohaterowi się znaleźć. Skoro nie jest to męska niewola, to jaka? Ironiczny ton, kpina skierowana przeciwko potocznie ugruntowanym wyobrażeniom powinności mężczyzny sytuują bohatera w opozycji do zwyczajowych sposobów pojmowania męskości. Zamknięty w szkole, bezimienny bohater rozpamiętuje przeszłość, mociuje się z problemami, jakimi zwykle zaprzęta sobie głowę płeć piękna:

Los nie prowadził mnie nigdy otwartym gościńcem zdarzeń, ale raczej boczną ścieżką, po której wszystko toczyło się niby tak jak normalnie w życiu, jednak w odmiennej skali, z niedbalstwem odtwarzania lub fragmentarycznie – bez ostatecznego dokonania. Zaznałem wszystkiego, czego w latach moich można zaznać: cierpień i uroku miłości, powodzenia życiowego i sławy. Szlachetnych porywów i najnikczemniejszych marzeń. Stawałem wobec niebezpieczeństw. Wyruszałem na wojnę. Ba, doświadczyłem nawet wzruszeń ojcostwa. Ale cierpienia miłości nie doprowadziły mnie nigdy do wybuchu rozpaczy, urok do upojenia. Powodzenie okazało się zupełnie osobistym złudzeniem, a sława żartem przyjaciół. Szlachetne porywy dokonywały się przed zaśnięciem w łóżku [...]. Z wojny powróciłem w trzy kwadransy, ojcostwo zaś... wołałbym wprowadzić to przemilczeć... było tylko wzruszeniem, ewentualną możliwością ojcostwa, a trwało nie dłużej niż cztery sekundy...

JB, 11–12

„Odmienne skale wydarzeń” – to sentymentalne porywy serca przypisywane zazwyczaj kobiecie. Zmienność wzruszeń i ewentualność rodzicielstwa sytuują bohatera na pozycji rozmarzonej pensjonarki, zniewolonej na równi i przez okoliczności historyczne, i przez jedno z najbardziej niebezpiecznych więzień – miłość:

– Miłość? To unieruchomienie w cudzej rzeczywistości. Przerażliwa rzecz. Niewola w rzeczywistości własnej to już dostatecznie straszne, ale unieruchomienie w cudzej to już okrucieństwo natury. Dlatego rzekłbym, że miłość jest rodzajem obłądu.

– Miłość to choroba. Banal.

– Nie należy lekceważyć banalów.

JB, 249

Przedstawiona Jance, kokieteryjnie pytającej bezimienne-
go bohatera, czym jest miłość, definicja miłości odsłania swą
ciemną stronę. Zakochana osoba „unieruchamia w swojej
rzeczywistości” obiekt własnych westchnień. „Więzi nas obo-
je rozpętany dramat uczuć” (JB, 81), wyzna narrator-bohater
Suzanne. W kontekście walki o siebie miłość staje się prze-
możną siłą, wpływającą na kształt i sposób, w jaki się zacho-
wujemy. Autor *Jeziora Bodeńskiego* twierdzi, że uczucie jest
władne przeorganizować i przebudować człowieka. To nie-
bezpieczna energia, zdolna do odmiany losu. Krótka historia
życia prapradziadka narratora dowodzi siły, jaką ma uczu-
cie. Od braku zainteresowania światem („Był już młodzień-
cem, ale nie chciało mu się do niczego zabrać: zbyt jaskrawo
i hałaśliwie było dokoła” – JB, 14) uchroniła go kobieta:

[...] François po paru dniach wiedział, po co zaciągnął się
pod sztandary napoleońskie: lok nie opadał mu już leniwie
na czoło, ruchy miał dziarskie, pewne siebie.

Kiedy odjeżdżał, długo, długo rozmawiał z Konstancją [...].

JB, 15

Miłość oficera napoleońskiego do młodej Polki, którego
bohater-narrator – jak sam wyznał – „obarczał odpowie-
dzialnością za swoje losy” (JB, 13), stała się głównym
powodem tego, że François przekroczył stan nudy. Prasz-
czur narratora pozostał w Polsce ze względu na kobietę,
ponieważ spotkanie z nią odmieniło jego los. Romantycz-
na opowieść ma jednak i swoją groteskową stronę. Nagła

aktywność François przynosi przecież negatywne skutki: pokonali go Rosjanie, sponiewierały wojenne trudy. Wracając z wojny, którą przegrał jako najeźdźca i mężczyzna, marzy o schronieniu w ciepłym, wygodnym miejscu. Takie miał w słodkiej Francji, teraz chce je odnaleźć w „dworku mokotowskim”:

Czoło zmarszczone troską ognia, szału, klęski i zawodu. Jechał przed siebie, chwiał się i rękę trzymał na sercu. François nie wróci już do Francji. François pragnie tylko jednego: dojechać do dworku mokotowskiego i tam paść krzyżem przed gankiem.

Oto portret mojego prapradziadka.

JB, 16

Gra interpretacyjnych możliwości, dla których Dygat decyduje się na wspomnienie o przodku bohatera⁸, wprowadza czytelników w konfuzję. Uczucie rodzące się pomiędzy dwojgiem młodych ludzi przedstawione zostało jak romans o wojowniku i jego pięknej ukochanej, której miłość zdolna

⁸ Por. Z. SKWARCZYŃSKI: *Stanisław Dygat*. Warszawa 1976, s. 51–52: „Ów prapradziadek to zarazem pierwsza przyczyna konstrukcyjna losu narratora – i tajemne dlań ostrzeżenie. Ongiś młodzieniec oporny wobec rodzimej społeczności, wyznaczającej mu role odpowiednie do aspiracji i upodobań zwycięskiej klasy, »która wyżywszy się w aktach republikańskiego terroru, odkryła w pompie i krwawych awanturach cesarstwa łatwą realizację dręczącej potrzeby ideologii«, szukając wyzwolenia od losu wyznaczonego przez macierzystą strukturę, uwiązał w strukturze tylko z pozoru odmiennej, bo w istocie akceptującej role, jakich chciał uniknąć. Taki jest bodaj sens niejasno odczuwanego przez narratora ostrzeżenia wynikającego z losów prapradziadka, jeśli trafnie odczytaliśmy ukryty w fakturze jego portretu kwalifikator. [...] Poszlacheckie fragmenty czegoś w rodzaju sagi rodowej łączą się w tym ze strzępami epopei niepodległościowej i insurekcyjnej, napoleońskiej czy powstańczej. Czytelnik niemal sam wypełnia szczegółami z rozmachem przez narratora kreślony szkic prapradziadka i udziela mu poręki autentyczności, bo to intencjonalnie niemal jego własny prapradziadek”.

jest ocalić wybranka. Prezentacja przodka rozpoczyna intrygującą grę uwodzenia odbiorcy przez narratora *Jeziora Bodeńskiego*. Kuszący obraz przeżyć wojennych François, który po druzgocącej klęsce osiedla się w dworcu mokotowskim, można także odczytywać jako metaforę ponownego uwięzienia bohatera-narratora *Jeziora Bodeńskiego*. François ucieka w ramiona kobiety, której na imię Konstancja⁹, bohater-narrator zostaje internowany w miejscowości Konstancja:

Nieznany z imienia czy nazwiska bohater *Jeziora Bodeńskiego*, przedstawiciel przedwojennej inteligencji, posiadając paszport francuski, zostaje w wyniku kataklizmu wojennego zamknięty w murach Volksschule w Konstancji, w obozie dla internowanych cudzoziemców¹⁰.

Konstancja, antroponim i toponim jednocześnie, miejscowość nad Jeziorem Bodeńskim i imię ukochanej pradziadka, współtworzą nowy sens uwięzienia. W miejscu internowania „nie ma mężczyzn ani spraw męskich. Mężczyźni są dzisiaj na froncie albo w oflagach. W jakimś oflagu na pewno potrafiłbym to wszystko inaczej powiedzieć” (JB, 284). Zapytajmy: po co Dygat wprowadza opowieść o przodku narratora?. Czy wyraźna analogia między losami obu męż-

⁹ W całkiem innym świetle należy patrzeć na wuja Konstantego, bohatera *Kolonotatnika* (1). Zakochuje się on w swojej siostrzenicy: „Wuj Konstanty zapalał namiętnym uczuciem do swojej powinowatej, Anetki B., panny wyjątkowego wdzięku i urody, ale nierokującej nadziei na pokaźniejszy posag. Klęczał, słał kwiaty [...]. Anetka, panna nie tylko piękna, ale i roztropna, chętnie przyjmowała hołdy i drobne upominki, uporczywie jednak odmawiała upragnionej przez Wuja Konstantego samotności we dwoje” (Kolon., 55). Imiennik Konstancji z *Jeziora Bodeńskiego*, wuj Konstanty z *Kolonotatnika*, stanowi przeciwieństwo zaprezentowanego w powieści rozwiązania fabularnego. Pożądając kuzynki, daje się złapać w sidła dziewczyny, która upokarza go przed całą rodziną.

¹⁰ B. MAŁEK: *Elitaryzm i popularność powieści Dygata*. „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 11–12, s. 66.

czyżn ma służyć tu tylko zburzeniu mitu pięknej wojny, cudownej miłości? Ukazaniu nieodwracalności uwięzienia człowieka w świecie oraz beznadziejności głównego bohatera, który za swoje losy obarcza pradziadka? Dygat napisał:

Owego prapradziadka można uznać za pierwszego z naszego rodu. Poza niego nie sięgały zainteresowania ani wiadomości, które nawet jego tycząc, były bardzo nikłe: prapradziadek narzucał się raczej jako pewna pierwsza przyczyna konstrukcyjna aniżeli żywa istota tej samej co i my krwi. Prawdopodobnie gdyby nie fakt, że to on strumień rodnej siły przesunął z Francji do Polski i w ten sposób ludzie naszego nazwiska zaczęli się rodzić Polakami, a nie, jak dotąd, Francuzami, nie istniałby zupełnie w naszych pojęciach. Nie wiem, czemu przypisać tę obojętność dla własnej przeszłości. Być może, iż jej przyczyną stała się wrodzona naszej rodzinie moc zainteresowania samym sobą osobiście. Moc ta zostawia zaledwie tyle miejsca, aby zajmować się, ile wymaga uczucie i przyzwoitość, współczesnymi członkami rodziny. Ale być może również, iż głębokie poczucie narodowe kazało nam zainteresować się tylko tym, co w nas polskie; w prapradziadku interesował nas fakt, że uczynił nas Polakami, ale nie interesował on sam, bo, bądź co bądź, był Francuzem. Cóż mógłby mieć z nami wspólnego?.

JB, 12

Bohater *Jeziora Bodeńskiego* nie jest zainteresowany historią życia François, ciekawi go on wyłącznie jako model, „przyczyna konstrukcyjna”, z powodu której członkowie rodziny z Francuzów stali się Polakami. Miłość, Polska, Francja są tu mało ważne, podobnie jak nieważny jest sam prapradziadek. Chęć poznania wynika z ciekawości samego siebie. Rachunek zysków i strat jest prosty: każdy musi dbać o siebie, a informacje z głębi historii są cenne tylko wtedy, kiedy pozwalają nam zrozumieć historię własną. Bohater-narrator zdaje się twierdzić, że przeszłość, rzeczywistość czy kobieta zbyt nachalnie wchodzące w życie stanowią za-

grożenie niezależności. Egoizm jest zasadą strukturyzującą świat „ja”. Zauważmy, że w takim świecie żyją bohaterowie wszystkich powieści Stanisława Dygata.

Historia trzech kobiet

Narrator *Jeziora Bodeńskiego* opisuje relacje z trzema kobietami: Lidką Natolską, Suzanne, Janką Birmin. Zajmują one szczególne miejsce w powieści, to ich obecność sprawia, że bohater wyrwany został ze stanu abulii: „Nakładam szybko ubranie, nie myję się ani gołę – i tak przed południem nie zobaczę Suzanne z bliska...” (JB, 21). Trzy kobiety stają się przyczyną tego, że mężczyzna zaczyna myśleć o porzuceniu swojego dotychczasowego stylu życia. Jako pierwszą czytelnik poznaje młodą Francuzkę:

Suzanne nie ma więcej niż dwadzieścia jeden lat. [...] Całą postać Suzanne osłania szata pobłażliwego rozsądku, przetykana nitkami goryczy. [...] Suzanne jest rozwódką.

JB, 42

Przeciwieństwem zwiewnej, delikatnej i, co ważne, nieposiadającej żadnej wiedzy o Polsce poza własnymi wyobrażeniami dziewczyny jest Janka Birmin. Suzanne i Janke różni wszystko, nawet stosunek do jedzenia:

Suzanne nigdy nie bierze zupy, a drugiego dania każe sobie nakładać ledwie, ledwie i prawie że go nie je, dzióbie tylko dla pozorów widelcem. Zastanawiające jest, że właściwie zupełnie się nie odżywia. Myślę, że u niej, gdzie wszystko się sublimuje w duchu, jest to niemym protestem przeciw religii ciała. [...] Janka Birmin jada bez opamiętania dużo, a ciągle się skarży, że jest głodna. Zresztą u niej nie jest to religią ciała, a żądaniem młodego i zdrowego organizmu.

JB, 72–73

Kobiety, które obserwuje bohater, stanowią swoje przeciwieństwo. Podobnie jak przeciwwagę oficjalności obozu stanowi prywatność pamiętnika, w którym bohater odkrywał swoje życie sprzed internowania, w dużej mierze oparte na – prowadzonej z Lidką Natolską – wzajemnej grze uwodzenia. Opis wzajemnych związków narratora z kobietami prowadzi do wniosku, że miłość zdolna jest zrobić z człowieka niewolnika:

Pewnego dnia niemal odruchowo zdobyłem się na protest i w nagłym napadzie szczerości zawołałem:

– Suzanne! Ja jestem zupełnie inny, niż pani sobie wyobraża. Pani nie wie nawet, czym jestem w rzeczywistości i co we mnie tkwi.

JB, 78

Naiwność młodej Francuzki, która miała pomóc narratorowi w zdobyciu jej względów, staje się ciężarem, którego bohater coraz usilniej stara pozbyć. Uwodziciel, zjednując sobie kobietę, tworzy jak najlepszy obraz własnej osoby. Paradoksalnie jednak Suzanne nie oczekuje od bohatera, aby był tym, kim jest. Maskę polskości odbiera jako atrakcyjną, podczas gdy uwodzicielowi zaczyna ona ciążyć. „Jestem zły na Mickiewicza i na Polskę, że tak niespodziewanie wtargnęła w moje zaloty” (JB, 65), wyzna zniecierpliwiony narrator. Zwycięstwo nad kobietą okazuje się pułapką, w którą nie chce wpaść. Zabawa w uwodziciela jest poważną grą, chodzi przecież o zapanowanie nad tożsamością drugiego: „Jest za poważna i zbyt serio traktuje życie. [...] Poniżej mnie uczucie, że tak bardzo mi się podoba” (JB, 60). Bliskie zwycięstwo w grze uwodzenia okazuje się klęską. Kiedy obustronne umizgi zaczynają się zmieniać w prawdziwe uczucie, narrator „jest przerażony”:

Wychylamy się głęboko w okno jednocześnie, przechylamy ku sobie twarze i nawet nie wiem, jak i kiedy zbliżam

się szybko i mocno, długo całuję Suzanne w usta. Jestem przerażony, a Suzanne szepcze:

– *Je vous aime.*

Nie wiem, czy bardziej dziwię się temu oświadczeniu, czy też temu, że mówi „vous”. Wiem dobrze, że każda pocałowana kobieta natychmiast przechodzi na „ty”. [...]

Więc stało się, czego chciałem, ale czego najmniej oczekiwałem: ta kobieta mnie kocha. Mogę odzyskać pewność siebie. Owszem, czuję ją, ale widzę z boku, że mi w niej trochę nie do twarzy.

JB, 65–66

Narrator nie czuje się dobrze z uczuciem Suzanne, ponieważ wpływa ono na jego zachowanie. Im bardziej zacieśnia się związek pomiędzy ładną Francuzką i narratorem, tym bardziej ciąży mu maska, jaką przybrał na czas umizgów. Dygat wprost określa rodowód „maski”. To „dziewiętnastowieczna stylowość w tej korespondencji z używaniem formy »pan« i »pani«” (JB, 67). Mickiewicz, Słowacki i polskość zniewalają bohatera, który nie ma możliwości ucieczki przed więzieniem pozorów:

Suzanne patrzy na mnie zachwycona. Takim spojrzeniem obdarza mnie coraz częściej, takie spojrzenie wywołuje we mnie zimny skurcz wstydu. Poruszam głową, błędzę oczami po ścianach, jakbym chciał umknąć przed promieniami spojrzenia zniekształcającego moje prawdziwe oblicze.

JB, 78

Przerażony bohater, który – jak sam wyznaje – zawsze najbardziej bał się „zalewu egzaltacji” (JB, 79), na własne życzenie został uwięziony w masce romantycznego kochanka. W grze z Suzanne zwycięstwo stało się klęską. Przebranie się w szatki romantycznego kochanka i patrioty pomogło uwieść naiwną kobietę, jednak to, co miało być sukcesem, okazało się pułapką. Naiwność dziewczyny zniewoliła bohatera, uwięziła go w tożsamości, którą wybrał sobie tylko na chwilę. Nieświadoma prawdy, lecz emocjonalnie silniej-

sza, dziewczyna narzuciła bohaterowi sfingowaną przez niego tożsamość:

To prawda, że z początku chciałem się pokazać jak najlepszym, nie bacząc na to, czy mam pokrycie, czy nie. Ale w nawiązywaniu erotycznego współżycia sposób taki jest dozwolony i nikt nie może wymagać, żeby zobowiązywało to w stu procentach [...]. Tak, ale nie wziąłem pod uwagę jednego. W wolnym życiu przychodzą potem zdarzenia, z którymi konfrontując się, człowiek musi odsłonić nieuchronnie siebie samego, musi zdemaskować siebie do właściwej swojej postaci, związanej konsekwentnie z przeszłością i przyszłością.

JB, 79

„Kredyt”, jaki zaciągnął bohater-narrator po to, aby zdobyć dziewczynę, przerósł jego możliwości. Kostium, jaki ubrał na czas zalotów, nie był wystarczająco trwały, aby w nim chodzić dłużej. Dygat sugeruje, że o jakichkolwiek romantycznych historiach między narratorem a Suzanne nie mogło być mowy, ponieważ cel, dla którego bohater wcielił się w rolę, został precyzyjnie określony, i tylko Suzanne nie chciała go przyjąć do wiadomości:

Bohater przekonuje się [...], że Suzanne nie interesuje się nim jako mężczyzną, lecz jako Polakiem. Zmusza go do odgrywania roli romantycznego Polaka. Owo połączenie wysublimowanej seksualności i fałszywej pozy staje się jednak dla bohatera nieznośne i ostentacyjnie uwodząc fordanserkę oraz ignorując Suzanne, brutalnie ją odtrąca. Suzanne wkrótce opuszcza obóz¹¹.

Bez-czynność bohatera Dygata nie jest jego cechą negatywną, lecz stanem egzystencji. Narrator, podejmując grę z kobietą, nie był przygotowany na „nadwyżkę”, jaką

¹¹ R. WĘGRZYŃIAK: *Le Louët albo Vilbert*. „Zeszyty Literackie” 2007, nr 98, s. 143.

udało mu się wypracować podczas uwodzenia. Jak w reklamie, założył maskę polskości po to tylko, aby zwabić do siebie kobietę. Wystawiając się jej jak towar, oczekiwał, że wejdzie ona w rolę kupującej. Autor w ironiczny sposób ukazał kulisy gry i uwodzenia, których wynikiem miało być „nawiązanie erotycznego współżycia”. Bohater dostał jednak od dziewczyny więcej, niż oczekiwał, mianowicie uczucie, za które nigdy nie zamierzał zapłacić. Zdarzenia, które „w wolnym życiu przychodzą” (JB, 79), musiałyby się zakończyć konfrontacją. Towar, jaki udało się narratorowi zareklamować (czyli – siebie), zostałby wcześniej czy później zwrócony jako niespełniający wymagań. Bezimienny bohater *Jeziora Bodeńskiego* wiedział przecież, że na przybranie maski stać go było tylko przez chwilę:

Ale w tym miejscu ograniczenia zdarzeń, w tym szkolnym gmachu zamienionym na miejsce uwięzienia, gdzie płynący potok własnych dziejów został zatrzymany, nie czuje się człowiek czymkolwiek zobowiązany wobec rzeczywistości. Zdarzenia własnego życia zostały wstrzymane, tutaj pozostaje człowiek bez zdarzeń. Nie jest się sobą, zaledwie reprezentuje się siebie. Reprezentacja to zwodna, improwizowana, łamana z najrozmaitszych kawałków przeżyć, często niedokonanych, ba, może nawet nie siebie się reprezentuje, ale w ogóle człowieka, jakieś tam ogólne pojęcie człowieka.

JB, 79–80

Powtórzymy: tylko w obozie i tylko na chwilę „zdarzenia własnego życia zostały wstrzymane”, a człowiek mógł być tym, kim chciał. Brak „zdarzeń” sprawił, że odpowiedzialność za siebie i za innych została zawieszona.

Odwołując się do ironii, Dygat dokonał odwrócenia romantycznego mitu bohaterstwa i przeżycia wojennego. Przestrzeń, w jakiej zostali zamknięci internowani, wymagała konkretnych zachowań. Narrator miał możliwość zrzucenia odpowiedzialności za swoje czyny na warunki,

w jakich przebywał. Będąc w sytuacji „podniosłej”, reprezentował całą ludzkość. W jego przypadku mit bohaterstwa został jednak wyśmiany. Za patriotycznymi uniesieniami nie szły podniosłe czyny, a jeżeli jakieś uniesienia były jego udziałem, to wyłącznie te z alkowy. Pisarz odsłania banalną prawdę o możliwościach ukrycia każdego rodzaju działania pod płaszczem humanizmu. Działając pod przykrywką „jakiegoś tam ogólnego pojęcia humanizmu”, jest się zwolnionym z odpowiedzialności, co też skrupulatnie wykorzystał narrator w relacjach z kobietami, podejmując czyny, za które na pewno później nie mógł być ścigany. Dygat odsłania zakamarki ludzkiej duszy, ujawnia, jakie motywacje kierują człowiekiem w chwili podejmowania decyzji. Bezwolny i niechętny jakiegokolwiek działalności, zrezygnowany bohater decyduje się ostatecznie na obronę własnej podmiotowości. Związek z Suzanne daje mu zadowolenie i satysfakcję dopóty, dopóki jest tylko niewinną grą erotyczną, kiedy natomiast zaczyna ograniczać wolność bohatera, jego podejście do kochanki zmienia się zasadniczo:

Ograniczony mocą cudzych mniemań, podporządkowuję się im z rezygnacją, tak jak podporządkowuję się fałszowemu wyobrażeniu o mnie Suzanne.

JB, 80

Brak działania, bez-czynność, abulia bohatera są jedną z możliwości ucieczki niewolnika przed panem. To także kreacja postawy, jaką narrator stworzył na użytek flirtu. Silna osobowość kobiety zmusza go do zachowywania się tak, jak ona sobie tego życzy. Przyjmuje zatem jej reguły konwersacji, wpisuje się w oczekiwaną przez nią rolę. Do czasu. Mężczyzna bowiem nie tylko pragnie uwolnić się od niechcianej kochanki, lecz także odzyskać przed nią swoją prawdziwą twarz. Gdyby został w jej oczach polskim bohaterem, czułościowym kochankiem z Mickiewiczowskich sonetów, stałby się prędzej czy później egzystencjalnym bankrutem, *sui generis* „człowiekiem bez właściwości”:

Czyż w istocie nie przywłaszczyłem sobie czegoś, do czego nie miałem prawa? Tak, ale złodziej jest w lepszej niż ja sytuacji, przywłaszcza sobie coś, czego pragnie. Ja przywłaszczyłem sobie coś, czego nie chcę.

JB, 153

Bohater *Jeziora Bodeńskiego* – zdaniem Wilhelma Macha, „kompletny bankrut”¹² – został wykreowany przez Stanisława Dygata nie na ogarniętego niemocą apatycznego nieudacznika, lecz na egocentryka. Nie wystarcza mu panowanie nad zakochaną kobietą. Zerwanie znajomości w „romantycznym stylu” byłoby potwierdzeniem stereotypu, jaki – przy jego pomocy – stworzyła Suzanne. Aby się uwolnić od pięknej Francuzki, zdradza ją z fordanserką. Trwanie przy własnym „ja” jest dla niego na tyle ważne, że za wszelką cenę pragnie pozostać w oczach kobiety takim, jakim chciałby, aby go postrzegano. „Niewola fałszywego mniemania” prowadziła do „pustki”, do zaniku „ja”:

Nie wydostałbym się [...] z niewoli jej fałszywego mniemania o mnie. Przeciwnie, popadłbym w nią ze szczerem. Toć Suzanne ma mnie za jednostkę męską, wysublimowaną, szlachetną, za romantycznego, rycerskiego Polaka ze złych romansów rodem i gdybym zakończył z nią sprawę w ten, niby należyty, sposób, byłoby to przypiecztowaniem owego fałszywego mniemania, ostatecznym utrwaleniem go. Myśl, że coś takiego miałoby się stać, wzbudza we mnie dreszcz. Kiedyś ta wojna się skończy, kiedyś ten obóz rozwiążą, Suzanne odejdzie i zabierze ze sobą mój fałszywy portret; gdzie tam mój, wcale nie mój, ze mną niemający nic wspólnego. [...] jej przekonanie o rzeczywistości owej fikcji będzie nienaruszalnie pewne, związane ze mną rze-

¹² Por. W. MACH: *Dziecko w mrocznym sezamie*. „Twórczość” 1964, nr 5, s. 157: „Od tego czasu bohater, kompletny bankrut, zdradziwszy miłość, która sama szła mu do rąk, skompromitowany wobec siebie niedwuznacznym snem, ośmieszony z własnej woli dla jakiejś autosadystycznej satysfakcji wobec całej obozowej wspólnoty (afery z prelekcją!) – popada w zdecydowaną apatię i przestaje liczyć czas”.

czywistym tylko jako martwym bodźcem dla omyślności jej zmysłów. Sądu swego będzie tak pewna, że stworzy to jakąś prawdę niezależną już ode mnie, na którą nie będę mógł wywrzeć żadnego wpływu, do którego nie będę miał już żadnych praw. Taka potworność kwestionowałaby moje istnienie, kazałaby mi zwątpić ostatecznie w moc własnej osobowości, do tego żadną miarą nie mogę dopuścić.

JB, 156

Kontrola nad wyobraźnią dziewczyny jest – jak się zdaje – sposobem na wzmocnienie osobowości bohatera. Odrzucenie Suzanne, zburzenie pięknego mitu, wykreowanego na użytek gry uwodzenia, nie jest klęską bohatera, lecz jego zwycięstwem. Droga do ocalenia prowadzi przez gorycz niespełnienia. Diagnoza Dygata wymyka się prostej interpretacji: rezygnacja, która niesie z sobą zwycięstwo, nie może trwać wiecznie, człowiek jako istota popędowa ciągle wikła się w nowe niewole. Przeczytamy w *Jeziorze Bodeńskim*:

Człowiek dąży do wolności, ale niech tylko trochę jej zazna, już oto naturalną skłonnością szuka sobie nowej niewoli. Nie ma wolności dla tej duszy ubranej w przyciasny strój ciała, której zmysły opowiadają o świecie już to czarowne bajki, już to niosą panikarskie i dywersyjne plotki. Są tylko krótkie chwile wytchnienia, przewóz z jednego więzienia do drugiego, w czasie którego można obejrzeć miasto, osłonięte zazwyczaj więziennymi murami.

Tymczasem nie dzieje się nic [...].

JB, 140–141

„Przyciasny strój ciała” sprawia, że Suzanne pości, a Jan-ka Birmin, łakoma na życie, je dużo. To „strój ciała” wyznacza duszy melodię pragnień, która wikła ją w nowe relacje:

[...] ale w tych warunkach, tutaj gdzie życie redukuje się niemal tylko do fizjologicznego trwania, wytwarza się specyficzny kult ciała i wszystkie jego zwyczajowe funkcje, będące racją dla owego trwania, podnoszone są do

godności obrzędu. Każdy ma tu swojego boga; jest nim właśnie ciało.

JB, 71

Bohater ucieka, wiedząc, że i tak zostanie ponownie uwięziony. Walka o panowanie nad drugim nigdy się nie kończy, a kobiecość – ubrana w ciało – kusi, zachęcając do podjęcia kolejnego ryzyka. Relacje międzyludzkie mogą opierać się tylko na bezwzględnej ekonomii: ja panuję nad tobą, ty panujesz nade mną.

[...] posiadanie nie jest – jak się pobeżnie wydaje – pasywnym przyjmowaniem przedmiotu, lecz czynnością dokonywaną na nim i z nim. Nawet najszerzej pojęte i nieograniczone posiadanie nie może zrobić z rzeczami nic innego, jak odcisnąć na nich wolę Ja. Albowiem posiadanie rzeczy oznacza właśnie, że nie stawia ona żadnego oporu mej woli, że wola może wobec niej postawić na swoim. I gdy o jakimś człowieku mówię, że go „posiadam”, to oznacza to, że jest posłuszny mojej woli, że z powodu naturalnej harmonii lub sugestywnej przemocy mój byt i moja wola znajdują w nim przedłużenie¹³.

Więźniowie tradycji

Czym jest obóz internowania? Narrator powie: „Błakają się dusze, błakają po korytarzach dusze ludzkie uwięzione w ciałach, ciała ludzkie więzione przez ludzi” (JB, 176). Słowa te wypowiedziane zostały ze świadomością, że zniewolenie człowieka przez człowieka jest nieuniknione. Czy jednak można/należy starać się być tym, który więzi innych, a nie tym, który jest zniewalany? Wymiana pragnień niesie z sobą konsekwencje. Miejsce zniewolenia, jakim jest

¹³ G. SIMMEL: *Filozofia pieniądza*. Przeł. i wstępem opatrzył A. PRZYŁĘBSKI. Warszawa 2012, s. 361.

obóz, tylko chwilowo zawiesza panujące zasady, chociaż je także intensyfikuje. Tymczasem w relacjach damsko-męskich człowiek jest niewolnikiem w każdej chwili swojego życia. Pamiętnik bohatera, w którym opisuje on swe życie sprzed obozu, pozwala spojrzeć na wybory bohatera z perspektywy obserwatora. Otóż osiągnięcie pozycji pana nie jest łatwe, ponieważ zawsze można zostać w czyjejsz swardomości zepchniętym na pozycję niewolnika. Opis przebiegu związku z Ldką Natolską, młodą warszawianką, panną „na wskroś nowoczesną” (JB, 114), odsłania cienką granicę zysków i strat. Dziewczyna nie jest podobna do rówieśnic, w jej domu „duch czasu” nie zagodził, wszystko traci ością. „Natolscy byli przestarzali”.

Natolscy, Natolscy. Jedna z nielicznych rodzin, która utrzymywała jeszcze miłość rodzinną w granicach zorganizowanego domu. Wszyscy śmiali się z Natolskich: jacyż oni przestarzali, jacyż ograniczeni i zaślepieni. Tkwią w przesądach przedwojennych i nie dostrzegają zmienionych warunków życia: życia ulicy. Czymże więcej jest dom jak przechowalnia ciała? Na ców robić z niego swardynię? Och, Natolscy, nie umiecie iść z duchem czasu. Tak, Natolscy byli przestarzali, nie ulega żadnej wątpliwości.

JB, 114

Zorganizowany dom o niezmiennych zasadach zostaje skonfrontowany w pamiętniku narratora z nowoczesnym stylem życia. Ten cechuje wolność od ograniczeń, jakie niesie z sobą tradycyjnie rozumiana rodzina:

Mój dom jest przeciwieństwem tego. To świadoma, programowa dekoncentracja. [...] W naszym salonie jest jasno i niedwuznacznie. Mrok nie kryje po kątach cieniów waleśającego się za dojrzałością dzieciństwa ani osłania z dostojęstwem wspomnień rodzinnych mitów. W naszym domu panuje cicha umowa, że każdy ma prawo do swojego własnego życia.

JB, 111

Brak ograniczeń, więzów pętających człowieka jest celem, do którego dąży – wychowany w nowoczesnej rodzinie – bohater. Gdyby zderzyć romans z Suzanne ze słowami zapisanymi w pamiętniku przez (nieco młodszego) bohatera-narratora, wątpliwości mówiącego „ja” nabrałyby zdumiewającego znaczenia i prowokowałyby ważne pytanie: Czy wolność sprawia, że rodzinna miłość zawsze jest stygmatyzowana brakiem?

Pytanie to zadaje sobie bohater, opisując swoje codzienne przygody w przedwojennej Warszawie. Odpowiedź, jaką – przez pryzmat retrospekcji – daje Stanisław Dygat, nie jest jednoznaczna. Odwołując się do metafory światła i ciemności, autor *Karnawału* nowe miesza ze starym, pokazuje, że nic nie jest oczywiste: stare przyciąga nowe, nowe jest ciekawe starego i w tym złączeniu drwiny i szacunku wszystko właściwie znajduje się na swoim miejscu.

Ale właśnie ta przestarzałość przyciągała nas do nich. Śmiejemy się z Natolskich, ale, zziębnięci chłodem ulicy, biegniemy do nich co wieczór, by choć chwilę ogrzać się przy lampie, która rzuca krąg światła. Czyż dlatego w istocie? Ach, skąd można znać dokładne racje swoich czynów? Może biegaliśmy do Natolskich tylko ze względu na Ludkę?

JB, 114

Światło lampy, ciepło domowego ogniska Natolskich przyciągają zwolenników nowej mody do mieszkania, w którym można się ogrzać. Dygat jednak nie pozwala odbiorcom na wyciąganie jednoznacznych wniosków. Bohater nie jest pewien, czy do staromodnej rodziny przyciągała go dziewczyna, czy raczej to, czego brakuje w jego własnym otoczeniu. Wisząca lampa stanowi tu symbol zaprzeczonych więzi wspólnoty:

W domu, w jakimś kącie na strychu, leży zakurzona, potłuczona lampa, która kiedyś wisząc nad stołem, otaczała ciepłym kręgiem światła skupioną wokół rodzinę. Dawniej

było tak, ale teraz jest właśnie inaczej. Teraz ludzie żyją na ulicy.

JB, 113

Stopień bliskości rodzinnej uległ degradacji, lampa została odstawiona na strych. Rodzina bohatera żyje w otoczeniu latarni ulicznych, krótkotrwałych spotkań w kinie lub teatrze. To całkiem inne relacje niż te, jakie wiążą Natolskich. Dom bohatera-narratora jest miejscem, w którym się przebywa, jest się tylko przez chwilę; tutaj nie narzuca się swojej osoby domownikom. Ale i sam dom – *locus sanctus* – także nie chroni, jak kiedyś:

Kojarząc wszystkie te wrażenia i klasyfikując wszystkie wartości związane z funkcją chronienia – doszliśmy do wniosków, że dom jest niejako przeciw-światem, albo raczej światem przeciw-ataków. A najdobitniej może odczuwamy znaczenie marzeń o intymności w najbliższych przejawach chronienia. Weźmy na przykład dom, w którym – gdy tylko zapada zmrok – zapala się światło, chroniąc nas przed nocą. Od razu czujemy, że jesteśmy na pograniczu wartości nieświadomych i wartości świadomych, że mamy tu do czynienia z jakimś istotnym punktem oniryzmu związanego z domem. [...] Osoby zgromadzone pod lampą mają poczucie, że tworzą gromadkę podobną do ludzi, którzy schronili się do jakiegoś dołu czy na wyspie: czują się sprzymierzeni przeciwko zewnętrznej płynności. Czyż można lepiej wyrazić prawdę, iż stanowią oni część sił domowego światła, zwróconego przeciwko odpartej ciemności?¹⁴.

Opozycja: wewnętrzne – zewnętrzne, charyzmatycznie opisana przez Gastona Bachelarda, na której opierała się tradycyjna idea domu, uległa zburzeniu. Uliczne światło

¹⁴ G. BACHELARD: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. CHUDAK. Przeł. H. CHUDAK, A. TATARKIEWICZ. Przedmowa J. BŁOŃSKI. Warszawa 1975, s. 316–317.

punktowo znaczy drogę, w salonie bohatera jest „jasno i niedwuznacznie”. Ciepło lampy nie chroni nowoczesnych mieszkańców Warszawy przed chłodem. To cena, jaką płaci się za niezależność, wolność od ograniczających domowników spotkań w rodzinnej atmosferze:

[...] wieczór u Natolskich, oczywiście. Jak co dzień. Te same osoby i ten sam spór: koncert symfoniczny ze Stuttgartu czy jazz z Londynu? Czemuż nie mogę się z tego ograniczonego kręgu wydobyć? Ha, czy to nie krąg światła z lampy wiszącej nad stołem i ogarniający tych, co pod nią siedzą, tak mnie więzi? Ta ludzka tęsknota za skupieniem się. Przy jednym stole, pod jedną lampą i we wspólnym cieple. Ta ludzka skłonność do koncentracji wokół jednej lampy.

JB, 110-111

Domowe światło, symbol bezpieczeństwa, staje się znakiem zniewolenia, siły uwodzicielskiej, przyciągającej bohatera jak ćmę, która musi spłonąć w świetle lampy. Sytuacja narratora, jaką prezentuje Dygat w *Jeziorze Bodeńskim*, jest taka sama – niezależnie od miejsca pobytu bezimiennego bohatera. Światło, którego moc została zdyskredytowana, nadal przyciąga i mamą swoim złudnym ciepłem:

Różne drobne przypadki trącały dziś strunę moich uczuć, wywołując dźwięki, które, tłumione jaskrawością dnia, dopiero cisza nocy wydobywa i układa w harmonię. [...] Przysiadłem na schodach pod lampką i otworzyłem pamiętnik na chybił trafił.

JB, 110

Lektura pamiętnika nie odbywa się za dnia, w pokoju. Sceneria jest wyraźnie zakreślona: światło lampy przyciąga i zaprasza do rozmyślań nad utraconą rzeczywistością. Lampa, przy której narrator odczytuje pamiętnik, kusi tak samo jak ta, z której zrezygnowało jego młodsze wcielenie. Lampa jednak jest na tyle niebezpieczna, że powinna pozo-

stać na strychu. Kto raz zazna ciepła, tego jak ćmę będzie przyciągać kusicielskie światło.

Wybór, jakiego dokonuje bohater-narrator, jest niejednoznaczny, pozwala wikłać się czytelnikowi w domysły i przypuszczeniach dotyczących motywacji, jakimi kierował się w relacjach z Ludką. Ale jeśli spojrzeć na ten związek z perspektywy ekonomicznej, decyzja bohatera o opuszczeniu kręgu rodzinnego Natolskich stanie się bardziej czytelna. Jacek Kardaszewski pisze:

Do istoty jażni ekonomicznej należy troska o pomniejszanie egzystencjalnego dystansu w stosunku do wszystkiego, co względem niej inne – przekształcenie tego, co egzystencjalnie dalekie, w to, co egzystencjalnie bliskie. Wszak tego rodzaju bliskość stanowi podstawową charakterystykę domostwa, od którego greckiej nazwy wywodzi się słowo „ekonomia”¹⁵.

Badacz przypomina etymologię słowa ekonomia: *oikos* znaczy „dom”, *nomos* natomiast „prawo” i „regułę”. Kardaszewski łączy ekonomię głównie z „domem”, który był „regułą” stanowiącą „prawo”. Dom rządzi się swoim prawem. Światło lampy jest symbolem zasad w domu Natolskich. Te zasady ograniczają wolność kolejnym młodym mężczyznom.

Zależność pomiędzy domem i ekonomią widać wyraźnie, kiedy zestawia się bezimiennego bohatera z kolejną „ćmą” zwabioną do domu Natolskich. Kazio to chłopak zapraszany na wieczorne spotkania w rodzinnym gronie. Jest tym, kim musiałby się stać bohater, aby wejść w pełni w strukturę rodzinną. Chłopak „nie wyróżnia się niczym” (JB, 129), jednak bardzo szybko zyskuje przychyłność całego domu, stopniowo przyciągając także skupioną wcześniej na narratorze uwagę dziewczyny. Tym, co odróżnia go od

¹⁵ J. KARDASZEWSKI: *Narodziny marketingu z ducha ekonomii*. Gdańsk 2004, s. 53.

bohatera-narratora, jest sposób, w jaki odnajduje dla siebie miejsce w niemodnym domu. Nowy znajomy rodziny – dosłownie – kupuje sobie jej zainteresowanie i uwagę:

Kazio blondyn poważnie potraktował zaproszenie Ludki. Przyszedł na drugi dzień. I to z kwiatami. Kwiaty nie z kwaciarni. Przywiózł je ze wsi, gdzie był rano. Pęk maków. Byłem bardzo ciekawy, jak wręczy je i komu. Stawiałem oczywiście na Ludkę, ale nie. Oczekiwałem koronacji papieża, też nie. Mistrz Kazimierz ofiarował kwiaty pani Natolskiej, wspominając przy tym parę słów o wsi i jej urokach. Technika, jakiej do tego użył, była dość oryginalna i jeszcze mi nieznaną. [...]

Kazio przychodzi teraz prawie co dzień. Nawet polubiliśmy go. Rzadko kiedy zjawia się bez jakiegoś upominku, dla wręczenia którego wynajduje tysiące sposobów.

JB, 130–131

Nieznana narratorowi technika uwodzenia odnosi natychmiastowy efekt. Chłopak bardzo szybko zajmuje uprzywilejowaną pozycję w strukturze rodziny Natolskich. To, czym odróżnia się od bohatera, to gotowość na dokonanie zapłaty za uczucie dziewczyny. Cena, jaką płacą Kazio i Ludka za nowo powstające więzi, jest dla narratora nie do przyjęcia. Nie wierzy on w możliwość zbudowania trwałych więzi. Mówi do Ludki:

Myślę, że teraz trafiłaś na to, co jest ci potrzebne, co z tobą harmonizuje i co najmniej przez pół roku da ci zadowolenie. Nie sądzę, żeby dłużej, bo taka harmonizująca harmonia nieodnawiana dysonansami musi się osłuchać do znudzenia i żadna wielka miłość na tle harmonii ciała lub dusz nie wytrzymuje powszedniości życia – i jak powiadasz – rozsadza je.

JB, 133

Diagnoza narratora obserwującego rodzące się uczucie między Ludką i Kaziem ma wydźwięk pesymistyczny.

Miłość i szczęście można osiągnąć tylko wtedy, kiedy bohaterowie sobie ufają, walczą o siebie, są sobie ciekawi. Wycofanie się z walki o ukochaną świadczy o przegranej bohatera. Dygat nie pozwala jednak czytelnikowi trwać w takim przekonaniu. Szczęście można rozumieć także na inny sposób, a ciepło domowego ogniska nie zawsze musi być odbierane jako najlepsza z możliwych inwestycji. Jeżeli założymy, że Kazio jest kolejną ćmą, przyciąganą do złudnego mirażu, do ideału mieszczańskiej rodziny, opartej na wzajemnej miłości i zaufaniu, to postawa, jaką reprezentuje nowy zalotnik Ludki, okaże się może i skuteczna, jednak nie na dłuższy czas. Narrator, zdrabniając imię Kazimierza, który przez całą opowieść pozostanie Kaziem, podkreśla swój lekceważący stosunek do rywala mającego szansę na wygranie walki o kobietę. Cóż to wszakże za walka, jeżeli za wygraną płaci się cenę zależności od drugiego. Rodzina Natolskich tylko powierzchownie wydaje się doskonała, ich wzajemne relacje okupione są zależnością wymuszaną opieką nad niezdolnym dziaduniem. Starość i niepełnosprawność zmuszają cały dom do podporządkowywania się zachciankom starca. Wzajemne relacje i ciepło przyciągają narratora do staromodnego domu. Pod płaszczykiem uczuć kryje się wszakże coraz większa irytacja, która każe Ludce od czasu do czasu buntować się przeciwko roli opiekuńczej wnuczki, gotowej w każdej chwili podać płeć dziadkowi. Decyzja o rozstaniu się z Ludką jest zatem wyborem racjonalnym i motywowanym ekonomicznie:

[...] chciałem cię prosić, żebyś przestała się zmuszać do tych łez, bo nawet gdybym wierzył, że są szczerze, to nie mogłyby mnie wzruszyć, bo przecież ty nie płakałabyś z żalu za mną, ale za swoją rzeczywistością, którą spędziłaś ze mną i którą teraz opuszczasz. Tak to człowiek, kiedykolwiek płacze, najmocniej kimś czy czymś wzruszony, w istocie płacze tylko nad sobą.

Miłość? O nie. Na to trzeba być czymś więcej, niż ja jestem. Na to trzeba być człowiekiem. [...] A jednak wiedziałoby się, nie, nie wiedziało, czuło poza kompetencją zmysłów i rozumu, że się kocha i jest się kochanym.

Wtedy bym uwierzył, że miłość istnieje i że ją posiadałem.

JB, 144

Wzniosły monolog narratora zapisany w pamiętniku jest pożegnaniem z dziewczyną. Bohater, formułując swoje sądy, racjonalizuje sytuację, w jakiej się znalazł. Wypowiedź dookreśla także zasady, na których zbudowany jest świat bohatera. To przestrzeń nakierowana na własne pragnienia. Niezależnie od tego, czy wybieramy miłość czy wygodę, tak naprawdę zawsze, świadomie bądź podświadomie, chodzi nam wyłącznie o własne dobro – „płacemy tylko nad sobą”. Zajmują nas własne problemy, a wszystko dookoła jest drugorzędne, każdy problem jest niczym żart:

Zamykam pamiętnik i uśmiecham się. Jakież myśli snuła mi po głowie bezczynność? Miłość? Istnieje chyba i jest czymś bardzo zwyczajnym. Czyż nie egzaltacja leniuchów czyni z niej efemerydę? Tak. Snuły mi się wtedy po głowie takie i inne myśli, mętne, owoc beczynnych godzin spędzonych na tapczanie. Pewnego dnia odmieniło się. Zerwałem się z tapczana z oszałamiającą myślą, że przecież jestem. Że jestem i muszę się śpieszyć, żeby jak najprędzej być, bo przecież przyjdzie chwila, że mogę przestać być. Pobiegłem między ludzi, zacząłem się równać z nimi, zacząłem odnajdywać wiele, wiele rzeczy. Co, już nie pamiętam; zacząłem pracować i zdumiewać się każdą odkrytą w sobie i w świecie rzeczą. Wszyscy mówili: on się zmienił. Ale tymczasem wybuchła wojna i dostałem się do niewoli.

JB, 144–145

Wspomnienia stają się błazenadą dla dojrzałego o doświadczenia narratora, pamiętnik nic nie znaczy, jest elementem pustym. Pod osłoną cierpkiej ironii Dygat przemycza

jednak druzgocącą świadomość zanikania. Ta świadomość możliwości śmierci, braku, popycha go do działania. Bohater chce być, dlatego stara się budować silną tożsamość. Jego starania niczego nie zmienia, znowu musi trafić do „dziwnej” niewoli, w której wojenna zawierucha zostaje odsunięta na dalszy plan. Niewolą staje się – paradoksalnie – doświadczany brak wojny i potyczki innego rodzaju, czyli zmagania miłosne.

Luksus miłości

Bohater z pułapki, w jakiej się znalazł, wikłając się w życie Natolskich, wpada w następną, którą jest Suzanne. W momencie gdy uwalnia się od Suzanne, niemal tak samo postępuje z Janką. Niemal, ponieważ w przypadku rodaczki zasady obustronnej gry uwodzenia są obojgu doskonale znane. Czytelnik może mieć wrażenie, że Janka jest jedyną partnerką bohatera, przy której nie czuje się zniewolony. Inaczej niż w relacjach z Suzanne i Ludką, w kontaktach z młodą pensjonarką nie ma szans na miłość między nimi:

A nigdy nie wymieniliśmy najlżej znaczącego uścisku ręki, nigdy nie padło między nami niejasne słowo ani niejasne spojrzenie.

JB, 292

Smutna prawda, jaką Dygat przekazuje w *Jeziorze Bodeńskim*, świadczy na niekorzyść miłości. Aby móc jej doświadczyć, należy być gotowym na poświęcenie siebie, bohater-narrator nie jest na to gotowy, racjonalnie kalkulując, wybiera zatem jej brak.

Niektórzy tak straszliwie przeceniają samego siebie, że strzegą się i obawiają wszystkiego, co by tę wysoką cenę mogło obniżyć.

JB, 268

– powie w luźnej rozmowie Janka. Celna obserwacja dziewczyny zdziwiła narratora, odsłoniła także niebezpieczeństwa wybieranej przezeń drogi. Czyż nie dokonuje ona wyboru innego rodzaju zniewolenia?

Cóż bowiem znaczy te parę opisanych dni wobec bezbrzeżnej nudy i beznadziejności niewoli? Niewola jako fakt jest zdarzeniem, i to zdarzeniem niezwykle, ale co jest bardzo śmieszne, zdarzeniem, którego treścią jest brak zdarzeń.

JB, 176

Ucieczka przed zniewoleniem i walka o dominację zawsze dokonują się kosztem czegoś. Świadoma rezygnacja z Suzanne, Ludki czy wreszcie z Janki jest wygraną w walce o siebie, ale zarazem otwarciem się na „brak zdarzeń”, nudę bardziej dotkliwą niż walka:

– [...] Kochać to byłoby jakoś tworzyć kochaną osobę. Bóg kocha ludzi, bo ich tworzy. Tworzyć, tak. Stwarzać życie, charakter, dobre warunki, naprawiać krzywdy. Swoje dzieci kocha się dlatego też, że z pomocą natury stworzyło je się na świat i potem dalej tworzy w życiu. Tak. Miłość to twórczość.

– A twórczość to miłość – mówi Janka. [...]

– Tak, tak. Miłość do kobiety to jest luksus, na który trzeba się zbyć różnych skrupułów, żeby sobie nań pozwolić. Nie twierdzę, że to grzech lub występki, ale rzecz, na którą nie każdego stać.

JB, 261–262

Luksusu miłości nie każdy może zakosztować. Siła charakteru nie wystarcza, aby sprawować kontrolę nad drugim człowiekiem. Bohater-narrator waha się; co więcej, zaczyna kalkulować. Czy opłaca się kochać, czy dla „ochrony swojej niezależności” (JB, 261) zrezygnować z przyjemności, jaką niesie miłość? Wie, że ucieczka przed uczuciem nie jest możliwa:

– Z miłością to jest tak: leżysz w zimnym pokoju pod ciepłą kołdrą i jest ci dobrze, ale wcale specjalnie o tym nie wiesz, że jest ci dobrze. Jednak spróbuj wystawić nogę spod kołdry, zobaczysz od razu, jak ci było dobrze przedtem, i zapragniesz nogę cofnąć z powrotem.

[...]

– To tak jak z paleniem papierosów. Palenie papierosów nie jest specjalną przyjemnością, tylko brak papierosa sprawia dolegliwość.

[...]

– Chcę powiedzieć, że miłość nie jest szczęściem, tylko brak miłości jest męczarnią. Działanie miłości jest negatywne.

JB, 198

Niezależnie od podjętej decyzji dyskomfort uczuć pozostaje. Życiem ukazanym w *Jeziorze Bodeńskim* rządzi zasada paradoksu, z którego nie ma wyjścia. Nuda i miłość są z sobą nierozzerwalnie związane. Wybierając brak, decydujemy się na trwanie w „męczarni” niedosytu, wikłając się w związek – ryzykujemy „unieruchomienie w cudzej rzeczywistości”:

– Miłość? To unieruchomienie w cudzej rzeczywistości. Preraźliwa rzecz. Niewola w rzeczywistości własnej to już dostatecznie straszne, ale unieruchomienie w cudzej to już okrucieństwo natury. Dlatego rzekłbym, że miłość jest rodzajem obłądu.

JB, 249

Powtórzymy za narratorem: krach uczuć sprawia, że trafiamy do „niewoli w rzeczywistości cudzej”. Nie starcza wtedy energii na panowanie nad drugą osobą. Związek dwojga osób, w którym albo trwamy w „nudzie”, albo popadamy w „niewolę”, determinuje los bohatera. Barbara Gutkowska, analizując koncepcję czasu w *Jeziorze Bodeńskim*, zauważyła:

[...] narrator, który powinien się czegoś nauczyć, wyciągnąć ze swego życia jakieś wnioski, dysponując wciąż tą samą wiedzą, uwięziony zostaje – na podobieństwo swego uwięzienia w przestrzeni – w permanentnej niewiedzy. [...] niedookreślenie Dygatowego Jedermanna przewrotnie staje się jego określeniem, a nawet wyznacznikiem jego indywidualnej i zarazem ogólnoludzkiej egzystencji. Przemieszczenie narratora w czasie biograficznym nie wiąże się tu w ogóle z pozytywnym punktem dojścia – poznaniem siebie. O wiele istotniejsze wydaje się przedstawienie samego procesu poznawania jako wielokrotnie podejmowanych prób, które każdorazowo realizują aktywność intelektualną jednostki. I to nie czas biograficzny jednostki decyduje w *Jeziorze Bodeńskim* o rozwoju człowieka, ale jego czas subiektywnego rozwoju, mającego owo oparcie wyłącznie w przeszłości¹⁶.

Czas, w którym bohater snuje opowieść, jest w interpretacji badaczki alegorią ludzkiego losu. Podejmowanie walki zawsze wpływa na rozwój jednostki, a więc również kolejne „niewole” bohatera *Jeziora Bodeńskiego* służą jego rozwojowi.

Stanisław Dygat kreśli obraz bohatera mylnie utożsamianego z jednostką bezwolną. Wybory bohatera są próbą ocalenia własnego „ja”, ucieczką od władzy, jaką nad nim mogłyby sprawować kobiety. Narrator nie dyskwalifikuje jednak miłości, która niesie z sobą wiele niebezpieczeństw. Za każdym razem bohater coś zyskuje i coś traci. Prawa ekonomii są nienaruszalne, a perspektywa nowych inwestycji jest przecież możliwością wygranej: „Bo tymczasem wybuchła wojna i dostałem się do niewoli” (JB, 294).

Początek nowej gry uwodzenia czy ponowne przeżywanie minionego? Odpowiedź zawarta w *Jeziorze Bodeńskim* nie jest jeszcze jednoznacznie negatywna.

¹⁶ B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata...*, s. 80.

Pożegnania

Bunt i złudzenia

Na próżno jednak czytelnik będzie szukał jakiegokolwiek rozstrzygnięcia w kolejnych powieściach pisarza. *Pożegnania* i *Podróż* również nie przynoszą odpowiedzi na pytanie, jakie stanowisko wybiera Dygat w uwyrażnionym w *Jeziorze Bodeńskim* ekonomicznym konflikcie uczuć. Leszek Bugajski zanotował:

W tych powieściach, w których narrator miał jeszcze nadzieję, iż uda mu się przezwyciężyć swój los, a więc przede wszystkim w *Jeziorze Bodeńskim* i *Pożegnaniach* (1948), jest on mniej widoczny, ale w miarę upływu lat, w miarę, jak bohater-narrator tej prozy coraz dalej wkraczał w wiek męski, uzewnętrznia się on coraz wyraźniej, każdorazowo nie stwarzając żadnej nadziei na jakiegokolwiek pozytywne, zgodne z oczekiwaniami narratora rozwiązanie. Cała ta problematyka, odarta już z patriotyczno-wojennej otoczki, sprowadziła się do dramatu jednostki uwikłanej w życie, w swoje ograniczone istnienie¹⁷.

Warto przyjrzeć się temu, w jaki sposób opinia pisarza o związkach ewoluuje. Bohaterem *Pożegnań* czyni on po-nownie bezimiennego mężczyznę, którego czytelnik poznaje tuż przed wojną. W *Pożegnaniach* szybko zbliżająca się wojna zapowiada nagły rozwój wypadków, w *Podróży* natomiast

¹⁷ L. BUGAJSKI: *Mit elementarnego uroku*. „Odra” 1979, nr 1, s. 39.

motorem akcji jest, zdawałoby się, trywialny kryzys wieku średniego, który popycha Henryka do wybrania się na wycieczkę do Włoch. Doświadczenia, jakie przeżywają bohaterowie powieści Dygata, często były utożsamiane z kreacją bohatera-bankruta. Mieczysław Orski przekonywał:

Nie zaskarbia sobie nigdy sympatii czytelnika szczególnym rodzajem swego temperamentu erotycznego; do ich nałogowych ćwiczeń własnej woli należy pozostawianie – często po długim prologu zalotów i zabiegów – urobionych (i kochanych w większości przypadków) dziewcząt w niezagrzanym łóżku lub przed zamkniętymi drzwiami; przypomnijmy choćby Suzanne w *Jeziorze Bodeńskim*, Jadzię czy Zitę w *Podróży*, Danke w *Karnawale*, Helenę w *Disneylandzie*, Leontynę i Nicole w *Dworcu*. Co więcej, dobudowują sobie do tego nierycerskiego postępu bogatą teorię własnej niemocy, nieautentyczności czy jakąś inną masochistyczną motywację. Jeszcze gorszą oceną u koneksa wątków erotycznych uzyskają ci bohaterowie za swoje działania w „turniejach” miłosnych, gdy trzeba rywalizować o ukochaną: nie tylko nie walczą, ale w ogóle nie wdziewają przyłbic i ustępują pola albo wręcz popychają chylące się ku nim dziewczę w ramiona rywala – by przypomnieć np. Ludkę Natolską ofiarowaną Kaziowi w *Jeziorze Bodeńskim*, inną Ludkę podrzuconą Mirkowi w *Pożegnaniach*, Agnieszkę czy Alinę Wagner w *Disneylandzie*...¹⁸.

Decyzje, jakie w kontaktach z kobietami podejmują bohaterowie kolejnych powieści Dygata, nie są jednak tak jednoznaczne, jak stara się nas przekonać krytyk. Opisywana w *Jeziorze Bodeńskim* strategia bohatera nabiera innego znaczenia w *Pożegnaniach*. Powieść ta przynosi wizerunek bohatera równie nieprzystosowanego do świata, ale nieutożsamnego z kreacją przedstawioną w debiucie. Bohater ma większą samoświadomość. Już wie, że nie może zgodzić się

¹⁸ M. ORSKI: *Kto się boi Marka Arensa?*. „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 10, s. 42.

na rolę niewolnika, dlatego stara się tak wpływać na rzeczywistość, aby zaspokajała jego potrzeby. (Dlatego pierwsze spotkanie z Lidką i ich wspólna podróż na wieś są buntem bohatera przeciwko konwenansom, niezgodą na zasady panujące w jego domu). Powieść rozpoczyna scena, w której bohater ratuje młodego studenta pochodzenia żydowskiego przed korporantami. Rozmowa z uratowanym chłopakiem przybiera jednak niestandardową formę:

– Po co pan się tam pcha, do jasnej cholery – powiedziałem – nie wie pan, że biją Żydów? Ten bydlak zatłukłby pana, gdybym nie był przyszedł.

Żydek przechylił głowę, jakby się uśmiechnął:

– Panu się zdaje – odpowiedział – że jak pan jednego małego Żydkę uratował, to załatwił pan wielką sprawę? Świata pan przez to nie zmieni!

Wstał, wyciągnął rękę:

– Dziękuję!

– Dokąd pan idzie?

– Tam... wracam.

– Czy pan zwariował?

– Ja się zapisałem na uniwersytet i ślubowałem sobie sumiennie uczęszczać.

Wyszedł, zostawiając mnie w beładzie niedającego się odmienić świata. Nie usiłowałem nawet pobiec za nim, żeby go zatrzymać. Wzruszyłem tylko ramionami.

Poż., 5–6

Pomoc żydowskiemu studentowi ma stanowić ruch zapoczątkowujący przebudowę świata, podobnie jak odstawienie krzesła Loli Misińskiej skutkuje chwilowym zburzeniem ładu panującego w domu bohatera. W atmosferze zniechęcenia do świata, którego „nie da się odmienić”, związany zostaje wątek miłosny z Lidką. Spotkanie w „Cafe Clubie” dziewczyny i podróż z nią za miasto są przygodą, która wszakże ma swoją cenę. „Było mi obojętne, że za byle jaki kęs pożywienia zapłacę tutaj czterokrotną cenę” – mówi narrator, opisując scenerię nocnego klubu (Poż., 17). Obojętna

była mu zarówno cena trunków, jak i cena za towarzystwo fordanserki. Dziewczyna jednakże nie wyglądała jak inne:

W kącie baru siedziała dziewczyna w wieczorowej kremowej sukni, kosmyk popielatych włosów opadał jej na policzki, podpierając ręką brodę, wpatrywała się tępo i bezmyślnie w rząd kolorowych butelek. [...] To wrażenie wzmagала świeżość cery i brak szminki, nadużywanej zazwyczaj przez amatorskie i zawodowe pracownice fachu pokrewnego miłości.

Poż., 18

Początkująca fordanserka odróżniała się od swoich koleżanek. Jej wizerunku pisarz nie dookreślił do końca. Lidka nie jest jeszcze dziewczyną do towarzystwa, ale też nie jest już osobą, którą zwykło się nazywać porządną. Postać tak przedstawiona może w toku narracji rozwinać się w dowolnym kierunku. Bohaterka staje się dobrym następcą niefortunnego Żyda, którego bohater nie mógł odwieść od powrotu na Uniwersytet:

- Jak pani na imię?
- Chrzestne – Genowefa. Ale zawsze marzyłam, żeby się nazywać Lidia. Widziałam kiedyś film *Quo Vadis*. Bohaterka miała na imię Lidia. Taka piękna i szlachetna. Tu w tym lokalu nazywam się Lidka.
- Pani chciałaby być piękna i szlachetna?
- Każdy człowiek dąży do doskonalenia się i osiągnięcia wewnętrznego piękna i szlachetności.

Poż., 22

Pragnienia Lidki są zbliżone do tego, czego oczekiwалby od niej chłopak. Miotając się pomiędzy byciem Genowefą a Lidią, dziewczyna o zmaconej tożsamości staje się dla bohatera idealną partnerką. Nie umiał odwieść młodego Żyda od zamiaru powrotu na uniwersytet z ławkowym gettem i pałkarzami, może jednak postarać się uszlachetnić fordanserkę, ukształtować jej osobowość dla własnych celów:

– Tylko mam czekać, aż pan odmieni calutki świat i dopiero pozwoli mi pan chodzić po tym ziemskim rajku w charakterze anioła? Tak?

– Niech pani głupstw nie plecie. Ja na pewno już nie pozwolę się pani zmarnować!

– A ja się na pewno wcale pana nie będę pytać!

Poż., 52

Kobietę potraktował bohater jak obiekt, który należy tak ukształtować, aby się nie zmarnował, co więcej – aby pasował do wygórowanych własnych wymagań. Epizod powieściowy, kiedy zbuntowany przeciwko rodzinie bohater zabiera dziewczynę za miasto, ukazuje w krzywym zwierciadle to, jak przedmiotowo podchodzą bohaterowie Dygata do siebie samych. Podróż do oddalonego od Warszawy leśnego zakątka i niezgoda na panujące w domu bohatera zasady są tylko chwilowym kaprysem, romantycznym porywem:

Rozgrzebywała patykami jakieś wodne sprawy, pochylona nisko, opadającymi włosami muskała powierzchnię wody, na jej twarzy malowało się drapieżne zainteresowanie, jakby dopiero w tej chwili odkryła istnienie natury. Pachniało koniczyną. Widok Lidki z gołymi nogami w wodzie przypomnił mi na moment o dreszcz fizycznej czułości. Ale zaraz otrząsnąłem się z sunących w tym kierunku myśli, jak strąca się we śnie wampira, który wczepił się w plecy. Gdyby ucieczka z Lidką zakończyła się w tym rejonie, do którego pchnęła mnie przez moment fizyczna czułość, wróciłbym do domu tego jeszcze wieczoru, upokorzony, pełen winy, przekonania o bezcelowości istnienia i ostatecznie zbankrutowany. Miara Freuda, którą przykładał do mnie ojciec, stałaby się wtedy uzasadniona, a incydent z Lolą – łobuzerskim wybrykiem. Zacząłem myśleć o sprawach Lidki. Nie o Lidce, o sprawach Lidki.

Poż., 32

Bohater nie poddaje się nastrojowi erotycznej sceny. Rezygnuje z pragnień posiadania Lidki, co mogłoby potwierdzać tezę o jego bezwolności i niemożności działania. W bliższym oglądzie okazuje się jednak, że ten sposób zachowania został dokładnie przekalkulowany. Rezygnacja z własnej erotyczności, powściągnięcie żądz są wyborem drogi, która ma przybliżyć chłopaka do zwycięstwa nad otaczającymi go formami życia społecznego. Z chwilą erotycznego spełnienia bohater nie mógłby już myśleć o Lidce jako materiale do ukształtowania, a jego zachowanie łatwo dałoby się wpisać w poetykę młodzieńczego buntu. Tadeusz Breza podkreśla, że jest to jeden z najczulszych momentów w powieści:

Ta scenka, w której Lidka opiera się łokciem, jest jedną z najczulszych scen z całej książki. Jest ich zresztą jak na lekarstwo. A mimo to książka jest intensywna pod względem uczuciowym. Pełna uczuć szczerych, uczuć czystych, ale które upatrują swój ambit w tym, żeby nie mówić o sobie i żeby nie wypalić się za wcześnie, zanim się nasila, dojrzeją. Podczas pierwszej ucieczki z domu widok Lidki z gołymi nogami, brodzącej w rzeczce przyprawia bohatera na moment o dreszcz fizycznej czułości. [...] Kiedy po latach Lidka go zapyta o ten wieczór, który im przeszedł tak niewinnie, przerywanym głosem powie: „To dlaczego... dlaczego wtedy... tak się pan wobec mnie dziwnie zachowywał... zupełnie jakoś nie tak, jak się zachowuje mężczyzna wobec kobiety, która mu się podoba?” – bohater powieści Dygata tylko odmrukuje: „A bo ja wiem...”.

Lecz autor wie na ten temat więcej. I czytelnicy jego książki też się dowiedzą więcej. A raczej wyczują. A mianowicie to, że bohater *Pożegnań* miał niechęć do gadaniny na tematy uczuciowe i że bronił się przed sprowadzeniem znajomości z Lidką, znajomości zawartej w tak buntowniczym momencie życiowym, na utarte i banalne drogi. I że w ogóle nasycony był pragnieniami, niejasnymi, niesprecyzowanymi pragnieniami, żeby świat cały stał się inny,

stosunek człowieka do człowieka odmienił, a również stosunek człowieka do słów, które wymawia i które słyszy¹⁹.

Wybór spełnienia byłby banalny i kliwowy, dlatego – zdaniem Brezy – przestrzeń uczuć została przeniesiona w utworze w sferę niedopowiedzenia. Pisarz, konstruując scenę w Podkowie Leśnej, bawi się konwencją romansu. Sielankowa sceneria powieściowego epizodu, kiedy młodzi obserwują w kościele ceremonię zaślubin (piękno młodej pary, wzruszenie bliskich), rozpisanego przez Dygata tak, aby czytelnik zwrócił uwagę na podobieństwo panny młodej do Lidki, zostaje skwitowane krótkim stwierdzeniem dziewczyny, która mówi, że „lubi takie hece” (Poż., 43). Nagła modlitwa za rodzinę, którą w ciszy kościoła wypowiada bohater w monologu wewnętrznym, zostaje tym jednym gestem umniejszona. Odrzucenie małżeństwa następuje jednak wcześniej – zgoda bohatera na nie jest niemożliwa ze względu na niezgodę na wartości, jakim hołduje ojciec. Małżeństwo byłoby akceptacją zasad patriarchy, hierarchicznej wspólnotowości, uznaniem reguł domu, zgodą na konwenans.

Uczułem w tym momencie, że gdybym to ja był tej uroczystości bohaterem, nie odbywałaby się do końca spokojnie, przerwałby ją jakiś skandal, przed którym nie powstrzymałbym się. Nie! Daremne marzenia! Byłem już daleko za kręgiem tego świata, mojego świata, w którym urodziłem się i który odpłynął ode mnie w anachroniczne mgły zatrzymanego czasu.

Poż., 42

Marzenie o klasycznym modelu rodziny nie może być udziałem bohatera znajdującego się już poza „kręgiem tego świata”. Dygat nie daje jednak odpowiedzi, gdzie właściwie

¹⁹ T. BREZA: *Niespodzianki Stanisława Dygata*. „Odrodzenie” 1948, nr 7, s. 5.

należałoby usytuować bohatera. Podkowa Leśna i willa „Quo Vadis”, w której zatrzymała się para młodych bohaterów, nie tylko przywodzą na myśl Sienkiewicza i piękny mit o miłości, która przetrzyma wszystko. Dosłownie odczytywana nazwa jest pytaniem o kierunek, w jakim będą się udawać postaci. Niewinne kłamstwo, udawanie nowożeńców przed gospodynią, sprawia, że czytelnik oczekuje romantycznego rozwoju wypadków. Świat klasycznych wartości uległ jednak degradacji. Willa, w której zatrzymuje się para, jest stara i zniszczona, a małżeństwo nie ma dla bohatera większej wartości. Koniec końców, o usankcjonowanym prawnie związku osób, o ich losie decyduje ekonomia, a nie uczucie:

– Jej mąż był bogatym kupcem. Kochali się bardzo i kupili tę willę, aby spędzić w niej samotnie chwile z dala od ludzi. I byłoby wszystko dobrze, jak w najpiękniejszej bajce, gdyby w niej nie rozbudził się instynkt posiadania. Zaczęła bardziej kochać swoją willę niż swojego męża i upajała się świadomością, że wszystko należy do niej. Nie pozwalała mężowi niczego dotykać, kazała mu chodzić w miękkich bamboszach, ażeby nie zniszczył podłogi, zabraniała mu palić papierosów, ażeby nie zniszczyły się firanki, wraz z tym rozbudziło się w niej i skąpstwo, poczęła męża głodzić, zabierać mu wszystkie pieniądze i chować do siebie tylko znanej skrytki. [...] Pewnego dnia powiedział: „Idę do kina, niedługo wrócę”. Ale nie wrócił i już wszelki śluch po nim zaginął. To było lat temu czterdzieści.

Poż., 47–48

Chęć posiadania

Snucie przypuszczeń i bajecznych opowieści przez bohaterów Dygata stanowi jeden z charakterystycznych elementów jego prozy. Opowieść o właścicielach willi, opowieść,

która tak rozbawiła Lidkę, podkreśla ekonomiczny status każdego związku. Skąpstwo i instynkt posiadania doprowadzają do rozpadu małżeństwa, którego znakiem jest opłakany stan willi z korytarzami „ciemnymi i domyślić się można było, że brudnymi i zawałonymi gratami” (Poż., s. 44). Przestrzeń, do której wejdą bohaterowie, rodzi myśl o upadku wszelkich związków. Pokój dla nowożeńców pokrywają pajęczyny.

Rozmowa Lidki z właścicielką na temat możliwości zakupu psa jest dobitnym podkreśleniem drzemiących w człowieku pragnień.

– A co? Psa mi nie wolno kupić? Ja chcę mieć coś takiego do hodowania. Nie mogę przecież hodować sobie glisty i chodzić z nią na spacer na łańcuszku, ale za to mogę mieć pieska. Ja muszę coś takiego mieć!

Poż., 47

Chęć podsiadania psa ma związek z jeszcze nieuświadomionym przez bohaterkę pragnieniem zdobycia mężczyzny. Lidka nie była w stanie uwieść chłopaka nad stawem. Scena, w której rozebrana dziewczyna bawi się patykiem i glistą, wywoła w bohaterze „dreszcz”. Jego odstępianie od zbliżenia ma swe źródło w logicznej kalkulacji. Lidka chce posiadać, mieć władzę nad chłopakiem, podobnie jak on pragnie stworzyć ją na nowo. W nocy, kiedy pokój wydaje się obojgu miłszy i sympatyczniejszy, dochodzi między nimi do ciekawej rozmowy:

– Proszę pana... śpi pan?

– Prawie...

– Proszę pana, niech mi pan powie... Taka glista... wie pan... jak ona chodzi i tak się rusza, to chyba dlatego, że czegoś chce. Nie? Więc czy na przykład ona wie czego, czy nie wie?

– A czy pani wie, czego pani chce?

– Tak w ogóle – to chyba nie.

[...] Usłyszałem, jak głośno i manifestacyjnie odwróciła się na drugi bok. Już prawie zasypiałem, kiedy odezwała się cichutko:

– Wie pan co? Ten młody człowiek, co brał ślub, zupełnie był do pana podobny...

Cisza.

– Śpi pan?

Cisza.

– A to niech pan sobie śpi!

Poż., 52–53

Erotyka została zawieszona. Glistę, która symbolizuje popęd seksualny, bohater zignorował. Czytelne aluzje erotyczne, jakie Lidka kieruje do chłopaka, nie skłaniają go do żadnej odpowiedzi. Bohater nie reaguje na uwodzenie, ponieważ wie, co nastąpiłoby po chwili przyjemności: Lidka od rozważań o glistcie szybko porusza kwestię ślubu. W nocy nie dochodzi do spełnienia erotycznego dlatego, że to chłopak narzuca Lidce swoją wolę. Aby stworzyć z Lidki kobietę „porządną”, rezygnuje z kontaktu fizycznego, tymczasem ona dążyła do spełnienia z tych samych względów – chciała wejść w rolę „porządnej” dziewczyny.

Rano –

Lidka była już ubrana, siedziała na krześle i przyszywała guzik do mojej marynarki.

– Serwus! – zawołałem, siadając na łóżku. – Całą noc śniłem, że jestem glistą i że pani zawiązał mi na szyi (?) czerwoną kokardkę, prowadzi mnie na smyczy po lesie. Ranny z pani ptaszek, nie przypuszczałbym! A co znaczy ta marynarka?...

Poż., 53

Chęć dominowania zostaje – podświadomie – zastąpiona pragnieniem bycia zdominowanym. Symbolem tego jest sen, w którym mężczyzna został sprowadzony do roli glisty, istoty niższej, zależnej od kobiety. Chłopak, opowiadając

sen, niepokoi się jednak, że Lidka przyszywa guzik do jego marynarki. Wyprowadza go to z równowagi: „A co znaczy ta marynarka?” (Poż., 53).

Pytanie o marynarkę jest w tym kontekście zasadne, a irytacja wynika ze świadomości, że kiedy Lidka wchodzi w rolę gospodyni, zaczyna mieć nad chłopakiem przewagę. Porządkując garderobę, wciela się w rolę żony i kontrolera, który panuje i tworzy ład. To dlatego koniec przygody i przybycie ojca do willi „Quo Vadis” bohater potraktuje jak moment oczekiwany. Reprezentant starego ładu ratuje bohatera przed katastrofą. „Mimo że oczekiwałem tego, nieco się spieszyłem” – mówi bohater (Poż., 54).

Wykonany wcześniej telefon do domu jest rodzajem prośby o list żelazny. Wkroczenie ojca do willi zostanie jednak przedstawione tak, jakby zostało wyjęte ze sztuki teatralnej. Ojciec zachowuje się jak bohater *Damy kameliowej*, próbuje syna i Lidkę wciągnąć w grę konwenansów, pół-słów, uzależnień, od których młody bohater tak bardzo pragnie się uwolnić. Syn ma jednak nad nim przewagę: „[...] nie zadzierzgnęliśmy ani zewnętrznie, ani wewnętrznie żadnych takich węzłów, jakie podejrzewasz” (Poż., s. 56) – stwierdza podczas krótkiej wymiany słów. Dokonany przez chłopaka wybór: pozostawienie kontaktu cielesnego w przestrzeni niespełnienia, staje się zasadniczym argumentem w rozgrywce z ojcem.

Wyjął portfel, otworzył, patrzył na Lidkę ze zranionym sercem ojca. Prawdopodobnie oczekiwał, że odpowie z dumą: „Miłości nie można kupić” lub coś w tym rodzaju, i dalszy ciąg dialogu potoczyłby się zgodnie z jego myślą. Ale Lidka, która wyciągniętym z torebki pilnikiem piłowała sobie dla pokrycia zażenowania paznokcie, spojrzała na ojca jakoś wesoło i powiedziała:

– Krzywdy, jakie wyrządził mi pański syn, obliczam na dwa tysiące trzysta pięćdziesiąt cztery złote siedemnaście groszy.

Ironiczna odpowiedź dziewczyny zostaje przyjęta jako kpina z wyniosłego ojca. Dygat wyśmiewa klasyczną formułę romansu. Bohater, który chce się uwolnić od niewygodnych wartości, jakie reprezentuje ojciec, paradoksalnie sam je od niego przejmuje, tworząc narrację, która ma przedstawić Lidkę w korzystnym świetle. Epizod kończy się dobieciem targu pomiędzy ojcem a synem: Lidka ma dostać „posadę subiektki w wielkim magazynie mód” (Poż., 62). Co ważne, ojciec kupuje jej także psa z czerwoną kokardą. Transakcja jest korzystna dla wszystkich: młody bohater wyjeżdża do Paryża ze świadomością, że udało mu się odmienić los dziewczyny, ojciec trwa w przekonaniu o swojej wspaniałomyślności, tylko Lidka staje się towarem chwilowo zadowolonym z dodatkowego bonusu, jaki otrzymuje od kupujących ją mężczyzn. Głaszcząc psa, sama zostaje ukształtowana jak pies oczekujący swojego pana. Napisała w liście do bohatera-narratora:

[...] tylko mnie Pan traktował jak człowieka i tylko chciał Pan dla mnie coś uczynić. Pola i lasy pamiętam. Mnie na całym świecie tylko na Panu zależy, bo się do Pana przywiązałam, a inni niech sobie co tam chcą.

Poż., 69

Sens transakcji sprowadza Dygat do gorzkiej ironii. Pisarz prześwietla motywację, jakimi kierują się bohaterowie. W liście adresowanym do syna ojciec napisał:

Za moich młodych lat panował wśród artystycznej cygannerii, młodopolską, jak wiesz, zwanej, taki obyczaj, mający nawet w literaturze swoje odbicie, że usiłowano podnosić i uwznioślać dusze upadłych dziewcząt.

Poż., 66

„Nawrócenie” Lidki nie mogło się powieść, jej los był z góry przesądzony. Chłopak nie podjął walki o dziewczynę, ponieważ była ona tylko elementem w grze z ojcem,

w rozgrywce o władzę, pretekstem, który umożliwił mu wyjazd do Paryża.

Zabawka

Leszek Bugajski, analizując postaci kobiece Stanisława Dygata, napisał:

Cechą tych wszystkich dziewczyn, cechą podkreślającą ich na wpół rzeczywisty byt jest ich sposób pojawiania się przed narratorem i znikania. Na dobrą sprawę wszystkie wyłaniają się nie wiadomo skąd, gdzieś spoza najbliższego otoczenia narratora, spoza jego środowiska, jakby z innego świata. Może to być fordanserka jak w *Pożegnaniach*, neapolitańska prostytutka w *Podróży*, obywatelka innego kraju czy niedostępna gwiazda filmowa na chwilę wyrwająca narratora opowiadania „Hotel Waldorf Astoria” z jego wyobcowania. Jeszcze wyraźniej jest to podkreślone, gdy autor nic nie wspomina o społecznym statusie tych wszystkich ucieleśnień „mitu elementarnego uroku dziewczęcego”, gdy faktycznie nic o nich nie wiadomo²⁰.

Jeżeli ze stwierdzeniem krytyka o bajecznym sposobie pojawiania się postaci kobiecych w powieściach Dygata można się zgodzić, to teza o niewiedzy na temat społecznego statusu bohaterek w powieściach jest wątpliwa.

Pisarz wprowadza do swoich powieści dwa rodzaje kobiet, o których sposobie istnienia w fabule decyduje właśnie ich status społeczny, przede wszystkim ekonomiczny. Pierwszy typ reprezentują bohaterki bardziej zaradne, niezależne, wpływające na losy innych. Drugi – to kobiety biedniejsze, oczekujące opieki finansowej. Pierwsze chcą „kupować” mężczyznę, drugie pragną „być kupowane”.

²⁰ L. BUGAJSKI: *Mit elementarnego uroku...*, s. 42–43.

W obu przypadkach aspekt ekonomiczny decyduje o tym, jak podchodzą do nich mężczyźni, a także wpływa na podejmowane przez nie decyzje.

Panorama kobiet służy Dygatowi do pokazania – nastawionych na konsumpcję i zabawę – ludzkich osobliwości. Dobitnie widać to podczas epizodu w Paryżu, gdzie bohater przyłącza się do „uczty pożegnalnej” (Poż., 78) Marcela Cacharda oraz jego towarzyszki Dodo. Jak zauważyła Bogumiła Małek, wyjazd bohatera do Paryża miał stanowić kontrapunkt wydarzeń opisanych z perspektywy powojennej:

Wyjazd bohatera na studia do Paryża oraz cały epizod paryski poprowadzony został według schematu „romansu z wyższych sfer”. Pobyt w Paryżu pozwolił na charakterystykę bogatego mieszczaństwa francuskiego. Panuje tam ta sama degrengolada moralna, zakłamanie i fałsz, nastawienie na konsumpcję, identyczne schematy, pozy i maski. W drugiej części *Pożegnań* (napisanej wcześniej, tuż po Powstaniu Warszawskim) jawi się bohater jako ten, który ma za sobą tragiczne doświadczenia wojny, pobyt w obozie oświęcimskim. Przeżycia wojenne wspomina okazjonalnie. Akcentuje ich tragizm, ale efektem będzie uświadomienie sobie marionetkowego charakteru wcześniejszych buntów. Koncentruje się przede wszystkim na obserwacji mieszkańców willi hrabiny Róży w Podkowie Leśnej, którzy znaleźli tam schronienie po upadku Powstania Warszawskiego. Świat to zaiste operetkowy. Uratowane zasoby materialne pozwalały utrzymać przyzwyczajenia przedwojenne: duże śniadania i obiady, spotkania w improwizowanych kawiarenkach i bufetach, salonowe plotki oraz – dla urozmaicenia – kopanie rowów strzeleckich. Przywołane przez narratora dyskusje salonowe wskazywały na orientację polityczną owej społeczności, oczywiście prozachodnią, a także ujawniały zabobonny lęk przed zmianami, które mogą przynieść ONI, bolszewicy²¹.

²¹ B. MAŁEK: *Elitaryzm i popularność...*, s. 69–70.

Wydarzenia w Paryżu stanowią także odniesienie do początkowych rozdziałów powieści. Wystarczy przyjrzeć się postaciom Lidki i Dodo, aby zauważyć, że kobiety nie różnią się od siebie znacząco. Dodo jest zamożną wdową, która dotrzymuje towarzystwa Cachardowi, wraz z nim spędza długie wieczory na zabawie w paryskich klubach. Bohater poznaje ją, tak jak Lidkę, na jednej z wielu nocnych eskapad. Kobiety, choć różnią się posiadanym kapitałem, wydają się w swoich gestach i pragnieniach zaskakująco podobne. Zachowanie Dodo wobec bohatera (Poż., 80–81) przypomina słynną scenę z *Pana Tadeusza* i – wcześniej już poznaną – scenę łowienia przez Lidkę glisty nad strumieniem. Obie kobiety zachowują się prowokacyjnie i roztaczają wokół siebie erotyczny czar. Obronna postawa bohatera-narratora ma tutaj jednak całkiem inne znaczenie, a także inaczej się kończy. Pisarz w epizodzie paryskim bawi się swoim męskim bohaterem. Wcześniej, w relacji z Lidką, przedstawiał go jako rozdającego karty; teraz, podczas studiów w Paryżu, bohater zajął jej miejsce:

Dodo chciała koniecznie, żebym się przeniósł do niej na Faubourg St. Honoré.

– Cóż by w tym było złego? – mówiła – nie rozumiem! Jestem wdowa, a wdowy często wynajmują pokoje biednym studentom. [...]

Nie mogłem się na to zgodzić. Przenieść się na Faubourg St. Honoré oznaczałoby przejść całkowicie na utrzymanie Dodo.

Poż., 87

Epizod paryski okazuje się odwróceniem historii z Lidką, bohater zajmuje tu jej miejsce. Jako biedny student, nieznający obyczajów panujących w Paryżu, nieposiadający funduszy, wikła się w romans z Dodo, towarzyszką bogatego przemysłowca. Dochodzi między nimi do zbliżenia, mężczyznę nie stać jednak na zaciągnięcie „kredytu”, jakim miałyby być przejście na utrzymanie kobiety. Stałby się

wtedy towarem, kupionym w dość dwuznacznych okolicznościach, mężczyzną beznadziejnie zakochanym, którego – jako bezwolnego w rękach kobiety – Cachard ironicznie opisywał w rozmowie z barmanem:

– Żadnego mężczyzny tak sobie kobieta nie ceni, zapamiętaj sobie, Leonku, jak tego, który kocha się w niej bez wzajemności. Kobieta może ścierpieć stratę kochanka, ale jej miłość własna nie pogodziłaby się nigdy z utratą mężczyzny wiernego, oddanego i zakochanego w niej bez wzajemności.

Poż., 76

Narrator wybiera rezygnację, która ma go ocalić przed losem Lidki, ubezwłasnowolnionej przez pieniądze i formę, jaką narzucili jej mężczyźni. Pozostanie w związku z Dodo skutkowałoby pozostaniem następcą Cacharda, zmuszonego do patrzenia na swobodne praktyki kobiety. Romans między narratorem a Dodo od samego początku skazany był na klęskę. Moment, w którym Dodo poznaje Mikię, daje bohaterowi możliwość spojrzenia na siebie jak w lustrze. Nie tak dawno przecież to on przyłączył się do Cacharda i Dodo, tak jak Miki teraz do niego i Dodo. Dobrze zbudowany osiłek staje się nową zabawką bogatej wdowy. Wprowadzając do fabuły epizod paryski, autor *Pożegnań* tworzy punkt odniesienia dla wydarzeń sprzed wyjazdu bohatera na studia oraz tych po jego powrocie do kraju. Bohater-narrator wypowiada ważną dla całej prozy Dygata tezę:

– Nie gadaj głupstw, Dodo, i nie udawaj wzniosłej idiotki. Jesteś wstrętą dziwka i różnisz się od pierwszej lepszej prostytutki czy fordanserki tylko pieniędzmi, które chronią twoją towarzyską sytuację.

Poż., 91

Ważna obserwacja: Dodo chronią zasoby finansowe, jakie posiada. To pieniądze sprawiają, że nikt nie odważył-

by się porównać jej zachowania do obyczajów panujących wśród koleżanek Lidki. Dygat odsłania tym samym, jak ważna, wręcz decydująca jest w życiu ekonomia powiązana z pozycją społeczną.

Georges Bataille przenikliwie zauważył:

Nieuzasadnione byłoby twierdzenie, że kobiety są od mężczyzn piękniejsze i bardziej pojętne – swoją bierną postawą próbują one wzbudzić pożądanie i doprowadzić do zbliżenia ze ścigającymi je mężczyznami. Kobiety nie są bardziej pożądane, ale wystawiają się na pożądanie.

Wystawiają się jak przedmioty na agresywne pożądanie mężczyzn. Nie znaczy to, by w każdej kobiecie tkwiła potencjalna prostytutka, ale prostytutka to konsekwencja kobiecej postawy. Im bardziej kobieta jest powabna, tym większą budzi żądzę. Jeżeli tylko nie ucieka, chcąc zachować czystość, to w zasadzie rzecz sprowadza się do tego, za jaką cenę i na jakich warunkach ustąpi. Jeśli warunki są spełnione, kobieta daje się mężczyźnie jako przedmiot. Prostitution w ścisłym słowa znaczeniu wprowadza jedynie praktykę sprzedajności. Troska o strój, o urodę, którą strój podkreśla, jest dowodem, że kobieta sama siebie uważa za przedmiot nieustannie proponowany uwadze mężczyzn. Kiedy kobieta się obnaża, ukazuje mężczyźnie przedmiot pożądania, przedmiot odrębny, zaproponowany mu indywidualnie do oceny²².

Za pieniądze można zdobyć przychyłność kobiety i mężczyzny²³. Miki jest kopią Lidki, a także, co wyprowadza bo-

²² G. BATAILLE: *Erotyzm*. Przeł. M. OCHAB. Gdańsk 2007, s. 127–128.

²³ Por. R. SÉDILLOT: *Moralna i niemoralna historia pieniądza*. Przeł. K. SZEŻYŃSKA-MAĆKOWIAK. Warszawa 2010, s. 45: „Ciało ludzkie może mieć wartość pieniężną także w innych sytuacjach. Kiedy nowy świat zapisywał pierwsze karty swoich dziejów, osadnicy zdobywali żony, targując się o nie niczym mężczyźni z afrykańskich plemion. Handel białymi kobietami to zjawisko ściśle wiążące się z prostytutką. Trwa, gdy dawno ustał handel czarnymi niewolnikami. Kobieta tak samo, może nawet bardziej nadaje się na sprzedaż. Ale w gruncie rzeczy

hatera z równowagi, jego następcą – kolejną zabawką, którą zamożna wdowa zaczyna się interesować w momencie, gdy męska duma nie pozwala bohaterowi zostać utrzymankiem kobiety. Rzeczywistość powieści Stanisława Dygata lubi się powtarzać, tak samo, jak moneta lubi się obracać i zmieniać właściciela. To, co w przypadku Dodo nie mieściło się wówczas w głowie bohaterowi, stało się normą w powojennym, zniszczonym świecie.

Deficyt uczuć

Narrator przyjeżdża do Podkowy Leśnej w celu odzyskania pożyczki, jakiej kiedyś udzielił swojej ciotce Walerce. Świat nie jest już jednak taki sam, jak przed wyjazdem do Paryża, brak pieniędzy sprawił, że zmieniły się dotychczasowe role społeczne, stanowiska, a także zachowania ludzi. Wobec ciotki narrator nie będzie zachowywał się już tak, jak to czynił przed wojną w stosunku do bliskich, lecz przyjmie pozę układowego i miłego chłopaka, gotowego dla odzyskania pieniędzy wejść w rolę siostrzeńca poddanego władzy ciotki. Nawet perspektywa śmierci krewnej staje się dogodnym sposobem do ukazania władzy, jaką nad człowiekiem sprawują pieniądze:

Przez moment zrobiło mi się przykro, że nie miałem dla niej należnych bliskiej ciotce uczuć.

– No idź już, idź – powiedziała – muszę wypocząć trochę w spokoju. O, tutaj masz – *une petite pièce d'or* za to, że przyszedłeś zaraz, kiedy cię zawołali do starej

ani jeniec wojenny, ani niewolnik, ani kobieta nie są prawdziwym pieniądzem. »Towary« te są nietrwałe, a ich »jakość« bywa bardzo różna – ktoś warty jest fortunę, ktoś inny marne grosze. Jest to pieniądz szczególnego rodzaju, używany w handlu niemoralnym i na ogół – nielegalnym”.

umierającej ciotki... O, masz – wyciągnęła z sakiewki złotą pięciodolarówkę – albo nie, oddaj, na pewno zgubisz, już lepiej wszystko sobie zabierzesz, jak umrę.

Zaczęła wkładać pieniądze z powrotem do sakiewki, ręce drżały jej nerwowo i pewnie z osłabienia wypuściła ją. Upadła z brzękiem na dywanik przed łóżkiem.

– Już jestem niedołączna – powiedziała ciotka i rozplakała się.

[...]

Podniosłem sakiewkę, pochyliłem się nad ciotką i wziąłem ją za rękę.

– Ciociu – powiedziałem.

Gwałtownym ruchem objęła mnie za głowę i przycisnęła do mojego czoła drżące, blade usta.

Poż., 163

Starania bohatera, aby uciec przed niebezpieczeństwem stania się niewolnikiem drugiego człowieka, spełzają na niczym. Sentymentalna scena śmierci i czuwania bratanka przy łożu umierającej kobiety zdominowana zostaje przez sakiewkę, której brzęk wabi mężczyznę. Brak środków do życia sprawił, że świat zaczął pulsować rytmem ekonomii:

– Panie, niech pan spojrzysz tylko! O tam! Ten wysoki z siwymi włosami. To jest sędzia Sądu Najwyższego. Sędzia Sądu Najwyższego, panie, z łopata idzie rowy kopać. Rowy kopać strzeleckie. O panie, czy to nie bajeczne czasy? Sędzia Sądu Najwyższego!

Poż., 104

Radość pełnego zawiści profesora jest oznaką rozkładu klasycznych układów, zmiany ról społecznych, jaka się dokonała po wojnie. Lokaj może zostać właścicielem gospody i uniezależnić się od się od hrabiny N., porzucić dotychczasowy tryb bycia. „Zauważyłem, że buduje krągłe zdania i akcentuje wyraźnie *ę* i *ą*, czego dawniej nie robił” (Poż., s. 161), skonstatuje bohater, zastanawiając się, czy zatrudnić się w gospodzie. Podobnie przedstawia się sytuacja

z Lidką, która po latach okazuje się żoną Mirka, siostrzeńcą hrabiny N.

Pochyliłem się nad ciotką, żeby wyszeptać słowa pożegnania, ale znów uchyliły się drzwi i weszła nowa osoba. Była to nowa kobieta... Nie! Nie nowa. Zupełnie nie nowa. To była Lidka. W pierwszej chwili wydało mi się, że to jakaś dziewczyna do niej podobna. Miała krótko obcięte włosy, ubrana była bardzo elegancko: spódnica z angielskiej flaneli, białe pończochy do kolan i sportowe buty, brązowa, zgrabnie skrojona zamszowa kurteczka, zmarszczona z tyłu, zawiązana na szyi kolorowa chustka, złota bransoletka na rękę.

Poż., 113

Dygat często bawi się wykreowanymi przez siebie postaciami, pokazując, jak z pozoru nieznaczące gesty decydują o losach bohaterów. Wybór, jakiego dokonał bohater, a więc wyjazd do Paryża i pozostawienie Lidki na łasce ojca, zostaje sparodiowany. Książę, który zakochał się w Lidce i zabrał ją do Podkowy Leśnej, jest tym wariantem bohatera, który nigdy nie zrezygnowałby z kobiety. Skutki takiej decyzji ironicznie podsumowuje pijana krewna księcia:

- Czy pani Róża wie, że Lidka była fordanserką?
- Iii... – skrzywiła się Maryna pogardliwie. – W grobie by się przewróciła...
- Jak to w grobie? Przecież żyje jeszcze.
- Tak, ale w grobie przebywa. Jej trzeba to było podać w złagodzonej dawce. Aktorka! Krzywiła się, ale ponieważ takie precedensy już były, mogła przy pomocy różnych pigułek i tę strawić. Niech pan patrzy: kobiety w legalnych związkach z nami są miarą naszej degrengolady. Najpierw pierwsze oznaki upadku, jakieś sobie tam szlachcianki, potem zamożne mieszczańki, potem aktorki, które nie tak dawno jeszcze chowano na niepoświęconej ziemi, dziś fordanserki, już prawie oficjalnie uznane, a jutro jak pan hrabia ożeni się z prostytutką, to będzie dla niego wielka kariera.

Poż., 155

Wyniesienie ekonomii do rangi najwyższej powoduje deficyt w sferze uczuć bohaterów. Nawet klasyczny mezalians staje się okazją do wykpienia starych norm i obyczajów. Czy jednak naprawdę przestają one obowiązywać? Pisarz podpowiada czytelnikom, że normy takie nigdy nie istniały. Podobieństwo Dodo do Lidki jest na to dowodem. W relacji Lidki z mężem, zakochanej *notabene* do końca w bohaterze-narratorze *Pożegnań*, ujawniają się takie same taktyki i sposób zachowania, jakimi obdarzała Dodo bohatera w czasie jego paryskich studiów.

Małżeństwo

Za pośrednictwem przyjętej przez siebie maski damy Dodo kieruje i włada swoim mężczyzną. Moment, w którym zazdrosna o bohatera odsłania swoją wybuchową naturę, jest chwilowym zdjęciem maski. W tym epizodzie pisarz pokazuje, jak wiele brakuje Lidce do tego, by była prawdziwą damą. Gdyby bohater przed wojną wybrał Lidkę, najprawdopodobniej w sytuacji powojennej zająłby miejsce księcia. Stałby się jak Miki; pisarz informuje nas o tym, nadając księciu imię Mirek. Warszawska Dodo niczym nie różni się od swego paryskiego odpowiednika. Małżeństwo staje się dla niej rodzajem transakcji. Georges Bataille zauważa:

Erotyczny czy po prostu transgresyjny charakter małżeństwa zwykle uchodzi uwadze, ponieważ słowo „małżeństwo” desygnuje i przejście, i stan. Zapominamy bowiem o przejściu i myślimy tylko o stanie. Od dawien dawna ekonomiczna wartość kobiety przydaje większego znaczenia stanowi: w stanie małżeńskim liczą się rachunki, oczekiwanie i wyniki, a nie intensywne momenty, ważne dla nich samych. Tych momentów nie bierze się pod uwa-

gę, kiedy czeka się na rezultaty, ognisko domowe, dzieci, starania, jakich wymagają.

Co gorsza, przyzwyczajenie przytępia intensywność doznań, a małżeństwo implikuje przyzwyczajenie. Niewinność i brak niebezpieczeństwa, które zapewnia powtarzalność aktu seksualnego (tylko pierwszy raz budzi lęk), powodują, że jest on bezwartościowy w sensie rozkoszy. Sprawa nie jest bagatelna, dotyczy samej esencji erotyzmu. [...] Czy głębokie uczucie, którego małżeństwo bynajmniej nie paraliżuje, byłoby możliwe bez skażenia miłością zakazaną, jedyną, która daje miłości moc silniejszą niż prawo?

Tak czy owak określone regułami małżeństwo nie mogło zapewnić swobodnego ujścia hamowanej gwałtowności. Możliwość wykroczenia dawało święto, gwarantujące jednocześnie powrót do normalnego życia, poświęconego uporządkowanym działaniom²⁴.

Małżeństwo może być uznane za inną formę prostytucji²⁵. Oddaje się w opiekę mężczyzny/kobiety w zamian za opiekę. Związki pozamałżeńskie działają na tej samej zasadzie – wzajemnej wymiany. Dla bohaterów *Pożegnań* miłość jest chwilowym stanem, dla którego nie warto poświęcać swojego statusu ekonomicznego, liczy się tylko i wyłącznie własna wygodna pozycja życiowa – to dla niej warto zrezygnować z uczucia. Chęć panowania nad dru-

²⁴ G. BATAILLE: *Erotyzm...*, s. 110–111.

²⁵ Jeżeli małżeństwo stanowi inną formę handlu, to zdrada małżeńska także może być traktowana w kategoriach zysków i strat spowodowanych pochopnym podjęciem decyzji o „kupnie” danej kobiety. Por. J. HÖRISCH: *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*. Przeł. J. KITA-HUBER, S. HUBER. Kraków 2010, s. 219: „Zdrada małżeńska to zawinienie wynikające z pasji, spowodowane cierpieniem z powodu porządku czasowego, który uniemożliwił spotkanie z upragnioną osobą we właściwym czasie. Zdrada małżeńska płynie z impulsywnego namiętnego pragnienia, by odstało się to, że coś się nie stało. [...] Indywidualna niewierność wiąże się z powszechną zasadą ekwiwalencji, z uniwersalną obojętnością, określającą kształt nowoczesnych zróżnicowanych społeczeństw”.

gim człowiekiem, mającym docelowo stać się podległym naszym o nim wyobrażeniom, jest najważniejsza. Najdobitniej zaakcentowane zostaje to w dialogu dwóch profesorów przebywających w gościnie u hrabiny Róży:

Zostaliśmy zepchnięci do człowieczego prymitywu. Ale ona? W czym odmieniło się jej życie? Powinna być jak dawniej wykwintna i przesubtelniona, nieco egzaltowana snobka, częstująca ptifurkami, mizdrząca się do talentu i intelektu.

– Myli się pan, profesorze. [...] Ona jest w sytuacji znacznie gorszej od nas. Ona wciąż jeszcze wszystko posiada i to właśnie najgorsze, bo musi drżeć o to posiadanie. My przyszliśmy nadzy i zrujnowani z płonącej Warszawy i w ogóle z tej Warszawy wciąż idą zrujnowane i nagie masy ludzkie. Ona się boi tych mas, że wchłoną ją wraz z jej posiadaniem. Czuje, że – tak czy inaczej – to się musi stać, właśnie z powodu tych mas. Katastrofa stała się masowa i musi ją wchłonąć, mimo że praktycznie oszczędziła ją dotąd. Ona podświadomie broni się przed tym rękami i nogami i dlatego musi się od nas czymś separować, bo my dla niej jesteśmy teraz właśnie masą, i to tym bardziej masą, im bardziej dawniej byliśmy wyróżniający się i poszczególni. Dlatego więc, mimo iż za przeszłość wypłaca nam emeryturę, to jako masie musi nam urządzić coś w rodzaju obozu koncentracyjnego. Ile razy przechodzi przez pokój, mam skłonność do stawiania na baczność.

Poż., 168

Wyzbycie się materialnych środków, które ograniczają jednostkę, miałoby stać się ratunkiem dla Róży. Hrabina daje bowiem schronienie coraz większej grupie uchodźców, oczekując od nich zapłaty. To oznacza zanegowanie idei daru, co Dygat ironicznie ukazuje w całej powieści. Narrator-bohater także działa podobnie, jego zachowanie względem Lidki miało służyć rozegraniu relacji z ojcem. Dar w *Pożegnaniach* jest kategorią niemożliwą, nie ma dla niego miejsca w przestrzeni wszechwładnej ekonomii.

W swojej drugiej powieści Stanisław Dygat bardziej niż relację zależności feudalnej (pana i poddanego) akcentuje oddziaływanie ekonomii na życie bohaterów. Pisarz ocenia tu zarówno swojego głównego bohatera, jak i rozlicza każdą z postaci. Dokonuje rozrachunku nie tylko z inteligencją, jak dowodzi Kazimierz Wyka, lecz także z całym otaczającym światem. Liczba mnoga w tytule sugeruje wielość – i tak też rozlicza pisarz swoich bohaterów. Bilans zysków i strat, jaki został przedstawiony w *Pożegnaniach*, jest najdobitniejszą wypowiedzią powieściową Dygata na temat społeczeństwa w ogóle, nie tylko inteligencji²⁶.

²⁶ Por. B. MAŁEK: *Elitaryzm i popularność...*

Podróż

Defraudacja

Po dokonaniu rozliczenia należy zacząć od nowa – i tak dzieje się w kolejnych powieściach Stanisława Dygata. Od pierwszych utworów różnią się one znacząco. Pamiętając poglądy prozaika na temat miłości i ekonomii (czy może: ekonomii i miłości), które dotąd zawsze się z sobą łączyły, można zauważyć, jaka zmiana w podejściu do zagadnienia dokonana się w jego pisarstwie po opublikowaniu *Pożegnań*.

Podróż i *Disneyland* przynoszą odmienne kreacje bohaterów oraz inne waloryzacje miłości (kolejna zmiana nastąpi w *Karnawale* i *Dworcu w Monachium*). To w *Podróży* po raz pierwszy ujawni się, nasilająca się później, kreacja narratora-pisarza, opowiadającego losy napotkanych ludzi. Włączając do narracji strzępy własnej biografii, Dygat wchodzi z czytelnikiem w swego rodzaju pakt autobiograficzny. W *Podróży* znudzony wyjazdem do Włoch pisarz, odczuwający brak natchnienia, słucha opowieści Henryka Szalaja, napotkanego turysty, natomiast kreacja Marka Arensa z *Disneylandu*, chociaż bezpośrednio nie odnosi się do biografii pisarza, bogata jest w jej epizody (fascynacja boksem, rodzina). Ważniejszy wszakże od autobiograficznych aluzji czy gier staje się ów nowy sposób prezentacji bohatera.

Jeżeli w pierwszych powieściach mieliśmy do czynienia z bohaterem uciekającym przed romantycznymi pułapkami miłości (tam kobiety pragnęły wejść w rolę romantycznych

kochanek, zniewalając w ten sposób mężczyznę), to w *Podróży* pisarz czyni bohaterem marzyciela:

Lubił marzyć, że jest bohaterem takich przygód, bohaterem obdarzonym wszelkimi zaletami fizycznymi i moralnymi. Spotykał też w tych marzeniach obdarzoną wszelkimi fizycznymi i moralnymi zaletami dziewczynę. Nie była to ani Mary Pickford, ani Clara Bow, ani nikt w tym rodzaju. Była to DZIEWCZYNA JEDYNA W SWOIM RODZAJU, specjalnie dla niego stworzona przez Boga, ideał abstrakcyjny, którego rysów ani postaci nie umiałby określić.

Podr., 54

Teraz oczekiwanie na idealną miłość oraz pogoń za ideałem kobiecości stają się udziałem bohaterów powieści. To za przyczyną marzenia o kobiecie tajemniczej dochodzi do tragicznej w skutkach komedii omyłek w *Disneylandzie*. Bohater nie może podjąć żadnych działań, ponieważ marzy o kimś, kogo realnie nie ma i być nie może. Eugeniusz Biskup zauważył:

Przed wszystkim lojalność i miłość ciągle wchodzą z sobą w konflikt. [...] Przeciwnieństwem rutyny są marzenie i podłość. Podłość dlatego, ponieważ zmienia ona na trwałe relacje z otoczeniem. Zerwania, odejścia, kompromitacje nie dają się z istoty zamienić w czynności rutynowe. Status marzenia jest w tym systemie szczególnie skomplikowany. Marzenie jest z natury swojej „negatywne”. Jest ono w codzienności ciągle obecne, ale jako jej zaprzeczenie, jako to, co „inne” niż codzienność. [...] Marzenia o sławie i pozycji to dziecinady. Z tych marzeń wyrasta się z wiekiem. Marzenia o miłości są – zdaniem Dygata – „wieczne”. Należą one do „istoty” człowieka jako gatunku²⁷.

²⁷ E. BISKUP: „Grand Tour” Stanisława Dygata („Podróż” 1958). „Ruch Literacki” 2004, z. 3, s. 337.

Gorzko-ironiczna diagnoza pisarza odsłania nieuchronność ludzkiego losu skazanego na pogoń za nieosiągalnym szczęściem. Miłość zawsze pozostaje dla bohaterów powieści czymś nieosiągalnym, a szczęścia nie gwarantuje aktywna postawa życiowa. W ogólnym rozliczeniu ani brat Henryka, ani on sam nie są szczęśliwi – obaj muszą „kupować” swoje marzenia. Jeżeliby jednak uznać, że za niezdecydowaniem i wszelkimi klęskami Henryka stoją jego marzycielska natura i ciągłe oczekiwanie na kobietę idealną, to czym jest los jego brata?

Godna uwagi okazuje się tu interpretacja Eugeniusza Biskupa. Badacz interpretuje *Podróż* w kontekście zależności, w jaką wikła się Szalaj ze spotkanym w pociągu pisarzem, a także status marzenia i rolę ekonomii w budowaniu znaczeń powieści. Interpretacja *Fausta*, jaką wypowiada Szalaj, stanowi centralną oś interpretacji badacza:

W *Podróży* Dygata odwołania do Goethego odgrywają ważną rolę. [...] Faust jest w oczach Henryka Szalaja „średnim urzędnikiem”, który miał dość stania przy oknie i „zdefraudował kasę”. Rozczarowany życiem, uświadomiwszy sobie, że jest stary i nie ma już nadziei na spotkanie Małgorzaty, sprzedał swą duszę, („zdefraudował kasę”), by móc odwrócić nieodwołalny biologicznie wyrok. [...] Narrator w czasie podróży do Włoch nie „zdefraudował kasy” i dlatego nie spotkał Małgorzaty. To stało się udziałem Szalaja, który, podobnie jak Faust, „postawił wszystko na jedną kartę” i dlatego mógł poznać Małgorzatę-Zitę. [...] istotną rolę w tej książce odgrywa związek pomiędzy pieniądzem, seksualnością i „realizacją samego siebie”. [...] Interpretując Fausta jako defraudanta, Szalaj wskazuje na pewien szczególnie dwuznaczny trop w dziejach realizacji swego marzenia. Szalaj zrealizował swe marzenie „za pieniądze”²⁸.

²⁸ Tamże, s. 337–338.

Marzenie staje się możliwe do spełnienia tylko wtedy, kiedy pozycja finansowa bohaterów będzie przynajmniej dobra. Badacz dopowiada:

Jedynie podróżny, który posiada odpowiednią pozycję finansową, może liczyć na to, że inni będą się „zastanawiać” nad jego „marzeniami/potrzebami”. [...] Krótko mówiąc, by wprowadzić proces realizacji marzenia w ruch, konieczna jest na początku właśnie pewna „nierówność” po obu stronach. Spostrzeżenia te prowadzą jednak do kolejnej sprzeczności. Marzenie miało w porządku Dygata należeć do sfery wzniosłej, jednak mechanizm jego realizacji ma nagle wiele wspólnego z ekonomicznym „wyzyskiem”, z motywacją pieniężną i, koniec końców, z prostytutką. Pomiedzy Szalajem a Zitą nie dochodzi co prawda do seksualnego zbliżenia, ale kontekst ich spotkania jest jednoznaczny²⁹.

Poszukiwania idealnej kobiety mogą się zakończyć szczęśliwie tylko wtedy, gdy bohater będzie w stanie zapłacić za swoje marzenie. Tymczasem nawet szczęśliwe zakończenie, jakim ma być wzajemna relacja Zity i Henryka oraz zwrot pieniędzy, okazują się niewystarczające do tego, aby badacz zaakceptował możliwość spełnienia pełnego i nieangażującego ekonomii:

Henryk nie „wykorzystał” Zity, a ona zwróciła mu pieniądze. Henryk znalazł więc to, czego szukał – przeżycie żywego i bezinteresownego kontaktu z „kimś innym”, wyjście poza rytuały i obrzędy codzienności. Zita zrozumiała jego tęsknoty i odpowiedziała na nie. Podróż miała sens. Archetyp spełnił się. Po raz kolejny.

Dygat nie byłby jednak Dygatem, gdyby nie dodał tu jednego drobnego szczegółu. Zita zwróciła Henrykowi „prawie” wszystkie, ale nie wszystkie pieniądze. 1000 lirów, które dała Eduardowi, musiał już Szalaj pokryć ze

²⁹ Tamże, s. 339.

swego portfela. Zita nie była skłonna „dopłacać” do marzeń Henryka. Te 1000 lirów to na swój sposób właśnie różnica pomiędzy tym, jak spełniają się marzenia w historiach opowiedzianych przez „prawdziwego” pisarza i przez autora groszowego romansu³⁰.

Tysiąc lirów potrzebnych było nie tylko do zrealizowania celów Henryka. Jest to kwota, jaką Zita przekazała na opłacenie kosztów pośrednich. To środki, które stanowią także różnicę pozwalającą na to, aby Biskup uznał Dygata za „prawdziwego” pisarza. Defraudacja happy endu okazuje się w efekcie – paradoksalnie – opłacalna:

A przecież jedyne naprawdę wartościowe, co z tego zostało, to sprawa zdefraudowania kasy przez człowieka stojącego w oknie z założonymi z tyłu rękami. Tylko małe dzieci można nabrać jeszcze (a i to coraz rzadziej) na Mefista i sprzedaną duszę. Jest rzeczą jasną, iż Mefisto to ustawiczna tęsknota, żal za tym, co wymarzone, a nigdy niespełnione. Sprzedana mu dusza to zdefraudowana kasa.

Podr., 126

Ironiczna wypowiedź Szalaja – w kontekście przytoczonej tu interpretacji – zdaje się prorocza. Niemożność zrealizowania marzenia, za które wszak należy zapłacić (nie tylko w przypadku *Fausta*), jest atrakcyjna dla czytelnika. Koszty, jakie bohaterowie muszą ponieść, zostają wymienione na sukces pisarza (Faust-Szalaj został przecież „kupiony” przez Eugeniusza Biskupa).

Nie wszyscy jednak muszą zaciągać dług, aby zrealizować swoje marzenia. Bratu Szalaja przez całe życie wszystko się udawało. Mieszkający we Włoszech reżyser ma piękną żonę, ciekawy zawód. Zdołał zatem osiąść wszystko to, o czym zawsze marzył Henryk. „Dzięki Twoim przesылkom mogę w ogóle utrzymać się na jakim takim poziomie ży-

³⁰ Tamże, s. 342.

ciowym” (Podr., 111) – napisze po długich wewnętrznych bojach do brata, od którego pragnie otrzymać pieniądze na podróż marzeń. Postać Janka jest ważna dlatego, że stanowi przeciwwagę dla głównego bohatera.

Na dnie serca Henryk zawsze przechowywał przekonanie, iż całe jego nieudane, źle trafione życie to była ofiara złożona dla sławy i wielkości genialnego brata. Było to przekonanie irracjonalne i silne.

Podr., 211

Nawet jeżeli przeświadczenie Henryka było nieuzasadnione, kształtowało i wpływało na jego życie. Dzieciństwo bohatera oraz jego młodość narrator-pisarz pokazuje w opozycji do wyobrażeń Henryka o Janku jako posiadaczu wszelkich dóbr. Scena, w której Henryk poznaje Zitę, nie tylko ma być wstępem do realizacji marzenia o szalonym romansie, lecz także potwierdza to, co bohater przeczuwał już wcześniej. Cudowne życie Janka ma bowiem te same, a nawet większe niedostatki niż egzystencja biednego urzędnika:

Kurwiarz. Osiągnął najwyższe szczyty i zaszczyty, zdobył fortunę i posiadał za żonę najpiękniejszą kobietę świata. Ale wszystko to tylko fasada, fasada źle zbudowana i fałszywie pomalowana.

Podr., 211

Życie Janka okazuje się tak samo puste, jak egzystencja Henryka. Pieniądze, majątek i piękna żona to tylko maska, pod którą mężczyzna się ukrywa. Pieniądze szczęścia nie dają, w ironiczny sposób podpowiada czytelnikom pisarz, aby za chwilę zweryfikować w równie dowcipny sposób to popularne przysłowie i dopowiedzieć, że warto pieniądze jednak mieć:

Doznawał jakiejś ulgi, jakby zdjął bardzo ciasne buty, w których musiał chodzić cały dzień.

Zrównany?

Ha. Nie tylko zrównany, ale wyższy od niego. Mógł z tą dziewczyną zrobić, co zechce, i to za Janka pieniądze, ale absolutnie poza jego wiedzą. Janek nie mógł być, rzecz jasna, o tę dziewczynę zazdrosny, ale wspólnoty na tym polu z Henrykiem na pewno nie mógłby ścierpieć ani tolerować. Więc Henryk czuł się trochę tak, jakby Jankowi uwiódł dziewczynę [...].

Podr., 212–213

Rywalizacja pomiędzy braćmi, spór o to, który z nich jest lepszy, zostaje w dowcipny sposób zawieszona. Nierozstrzygalna okazuje się również wartość pieniądza. Zarówno Janek, jak i Henryk nie są szczęśliwi w swoich rodzinach, obaj muszą przeżycia kupować. Podczas wizyty Henryka w Rzymie następuje dyskredytacja postaci brata, a jednak to właśnie jego pieniądze pozwalają Szalajowi na przeżycie cichego, wewnętrznego tryumfu nad Jankiem. Defraudacja ma zatem szersze znaczenie, a zrównanie się mężczyzn nabiera znaczenia symbolicznego. Niezależnie od tego, czy posiadamy pieniądze, czy nie, skazani jesteśmy na ciągłą wymianę dóbr, za każdą chwilę przyjemności zawsze trzeba zapłacić. Rezygnacja z pogoni za Zitą dokonuje się w dużej mierze dzięki bratu. W końcowych fragmentach powieści przeczytamy:

[...] ślad. Po śladzie Janka trafił do Zity. I wtedy zdał sobie sprawę, że nie ma tam po co chodzić. Janek, wskazując drogę, tym samym zamykał mu ją.

Podr., 285

Świadomość, iż dziewczyna nie należałaby w pełni tylko do Henryka, sprawiła, że rezygnuje on z pogoni za kobietą. Jako towar wykorzystywany również przez brata, traci ona wiele ze swego uroku.

Kobiecość i władza

Złudzenia, które Barbara Gutkowska interpretuje jako degradację mitu, od *Podróży* nabierają w twórczości Dygata większego znaczenia. Pisarz coraz częściej wpisuje swoje postacie w przestrzeń karnawału, bohaterowie zaczynają nieudolnie odgrywać przed sobą różne role. W *Podróży* dobitniej niż we wcześniejszych powieściach pisarz tworzy obraz kobiety jako jednostki niebezpiecznej, żadnej władzy i pieniędzy. Jeżeli bohaterki *Jeziora Bodeńskiego* czy *Pożegnań* odznaczały się większą romantycznością, to postacie kobiece w późniejszych powieściach dzielą się na nieświadome młode romantyczki, ograniczające mężczyznę swoimi wymaganiami, oraz wyrachowane i cwane, a wskutek tego świadome swojej wartości i wymagań dojrzałe kobiety, próbujące uczynić z mężczyzny swego podwładnego. Wszystkie one są niebezpieczne,

dysponują pewnymi szczególnymi westchnieniami odpor-
no-zaczepnymi, które mają formalnie wyrażać, że one są
słabe, bezsilne i maltretowane, zawierają [jednak – E.B.]
skrycie ładunek niesłuchanie ostrej i agresywnej zniewagi.

Podr., 34

Prześmiewczy ton i ostry dowcip pisarza w odniesieniu do postaci kobiecych paradoksalnie je nobilitują. Już nie tylko mężczyźni walczą o dominację, mają swoje partnerki romantycznymi frazesami, młody mężczyzna także stać się może łupem w rękach cwanej kobiety.

Przyjechał kolega mojego męża z Francji, z żoną, mamy iść na kolację do Simona, a potem do „Cafe Clubu”. No, naprawdę, zrozum. On raz na rok coś ode mnie chce, jestem mu potrzebna do reprezentacji.

Podr., 104

– powie w sposób bezpośredni pierwsza kochanka Szalaja, nie rozumiejąc, dlaczego ten się oburza na takie potraktowanie relacji. Kobieta ma świadomość, że służy za ładny przedmiot, jakim można się pochwalić, a w zamian otrzymuje opiekę, której potrzebuje. Tylko Szalaj nie potrafi zaakceptować tak demaskowanego związku. Jego romantyczna natura skłania go do wyrzucenia egzystencji poza nawias ekonomicznych uwarunkowań. Do akceptacji takiego stanu rzeczy Szalaj dojrzeje później, a ponadto jest wątpliwa (patrz epizod z Zitą). W walce o władzę kobiety godzą się na to, aby być towarem (Podr., 86). Zdaniem pisarza, nawet postaci filmowe, w istocie swej idealne oraz zapewniające emocjonalne bezpieczeństwo, bo „płótno ekranu nie grozi rozczarowaniem, którego tyle doznaje się potem na płótnie pościeli” (Podr., 39), są w końcowym rozrachunku kosztowne:

Od czasu spotkania pod kinem „Pan” Malinowski uważał Henryka za coś w rodzaju swej własności. Kupił go, płacąc solidnie, zupełnie pewną monetą zachwyty dla Mary Pickford. W istocie Mary Pickford podobała mu się nie więcej niż innym chłopcom, którym podobać musiała się jako typowa pensjonarka i uciśniona niewinność.

Podr., 42–43

Opowieść o młodym Henryku, jego zachwycie i miłości do aktorki, odsłania nie tylko jego nieporadność w kontaktach z kolegą. Za bilety do kina trzeba przecież zapłacić, a w zamian otrzymuje się fantazmat. W prawdziwym życiu nie dzieje się jednak lepiej, co w gorzko-ironiczny sposób ukazane jest w relacjach Szalaja z żoną. Romantyczna historia młodej dziewczyny o znamienym imieniu Wiktoria, ratującej bohatera z obozu w Pruszkowie, szybko przeradza się w opowieść o szczególnym rodzaju uzależnienia. Wiktorii – dosłownie zdobywczynie – swoją dobrocią i ofiarnością zniewala Szalaja:

Wiktoria wyprowadziła Henryka z obozu w Pruszkowie. Henryk czuł się trochę głupio. Być wyprowadzonym z obozu przez dziewczynę, która się podoba, a którą właśnie przed chwilą się poznało, to nie jest sytuacja specjalnie zabawna. W każdej chwili grozi upodlenie i sponiewieranie przy jednoczesnym ośmieszeniu. I to zarówno jemu, jak i jej.

Podr., 159

Dar, jakim jest pomoc uwięzionemu, szybko zmienia się w prozie Dygata w dług nie do spłacenia:

Dziwił się, dlaczego właśnie poddaje się despotyczności tej obcej kobiety, i nawet w fakcie, że wyprowadziła go na wolność, nie znajdował co do tego dostatecznego usprawiedliwienia.

Podr., 163

Pułapką, w jaką wpada Szalaj, okazuje się kobieta. Wyprowadzenie Henryka z pruszkowskiego obozu rozpoczyna ciąg zdarzeń, które zdecydują o tym, że Wiktoria zostanie jego żoną. Należy przy tym zaznaczyć, że jedynie w *Podróży* Dygat pozwoli swojemu bohaterowi na wstąpienie w związek małżeński. We wszystkich innych przypadkach związki się rozpadają. Tym bardziej warto się przyjrzeć, w jaki sposób pisarz buduje tę relację. Dziwne uczucie, które – jak ironicznie podpowiada autor – w innych okolicznościach szybko by wygasło, przeradza się w stały związek. Opiera się on na wydarzeniu pociągającym za sobą następne. Uwolnienie Henryka jest tylko początkiem dalszej historii. Dziewczyna natychmiast przejmuje inicjatywę, decyduje o pobycie chłopaka w szpitalu. Niewinny żart na temat ślimaka przeradza się w powieści w metaforę zniewolenia:

Gryzła trawkę i ni stąd, ni zowąd powiedziała:

– Ale ślimaka by pan dla mnie nie zjadł.

Henrykowi zdawało się, że się przestyszał.

- Przepraszam – powiedział – nie rozumiem.
- O, tam chodzi ślimak – powiedziała Wiktoria.

Wskazała trawką wielkiego ślimaka, który laził po pniu drzewa. – Gdybym poprosiła, żeby go pan zjadł, żeby to pan dla mnie zrobił, to oczywiście pan tego by nie zrobił.

Henryk poczuł w sobie nagle niebywałą odwagę i energię. Wstał, podszedł do Wiktorii, pochylił się nad nią, pchnął ją lekko tak, że upadła na plecy.

Nie zdążyła krzyknąć. Rzucił się na nią. Wgniótł ją w ziemię, przypłaszczył jej twarz swoją twarzą.

W miesiąc później wzięli ślub.

Podr., 177

Próba, jakiej zostaje poddany Henryk, przypomina epizod z glistą i mrówką z *Pożegnań*. Tym razem bohater ulega swoim żądom i decyduje się na działanie, nie rezygnuje. Jego decyzja skutkuje znaczącymi konsekwencjami, w powieści bowiem nie ma miejsca na bezzwrotny dar. Małżeństwo okazuje się pułapką.

Ucieczka przed zniewoleniem nie jest możliwa, a przyjęcie dobrego uczynku, jak ironicznie podpowiada autor, zawsze może przerodzić się w dług, którego nie zdołamy spłacić. Stanisław Dygat nie skreśla jednak całkowicie instytucji małżeństwa, Henryk – pomimo sporów i ciągłych kłótni z żoną – nie wyobraża sobie innej drogi życiowej. Na tym polega paradoks sytuacji bohaterów *Podróży*. Uzależnieni od własnych ograniczeń, marzą o wyjątkowej przygodzie, jednak nie oczekują, że ta będzie trwała wiecznie. Może nawet lepiej, gdyby przygoda okazała się wielką kłapą:

Chciał tylko od niej odpocząć. Ale czy można wiedzieć, jak to się skończy? A co będzie, jeżeli okaże się, iż rzeczywistość pokrywa się z marzeniami? Nie, nie! Za nic, za nic! Jedzie tylko po to, by chwilę odetchnąć i by się rozczarować. Nie chce niczego! Chce tylko rozczarowań.

Podr., 168

Happy end

Przewidywanie i oczekiwanie rozczarowania także wpisane są w ekonomię życia. O miłości należy marzyć: „[...] o miłości myśleć nie przestanie nigdy. To jedno w życiu ma jakąś wartość. Ale to właśnie jest czymś najbardziej nieuchwytnym” (Podr., 175). Wartość miłości jest niezaprzeczalna, niemniej jednak w ogólnej kalkulacji jej nieuchwytność sprawia, że wybieramy raczej jej brak i trwanie w związkach dających obu stronom stabilizację ekonomiczną, a to wszystko dlatego, że „silniejsze od miłości [są – E.B.] więzi dnia powszedniego” (Podr., 168). Henryk Szalaj jest jedynym bohaterem powieściowym Dygata, który uświadamia sobie tę zależność. W *Jeziorze Bodeńskim* i *Pożegnaniach* bohaterowie nie pozwolili na usidlenie siebie w związku, postacią taką w twórczości Dygata staje się dopiero Szalaj.

Teraz należy raz jeszcze wrócić do interpretacji Eugeniusza Biskupa, w której badacz rozpatruje ekonomiczne aspekty spotkania Henryka z wymarzoną kobietą. W jego rozpoznaniu, Dygat rezygnuje z happy endu, co odróżnia go od pisarzy średniej klasy romansów. Czym miałoby być szczęśliwe zakończenie rodem z popularnej powieści, jakiego pisarz nie wykorzystał w konstruowaniu fabuły? Możliwości są dwie: albo Zita zwraca całą kwotę, udowadniając w ten sposób swoje zaangażowanie w związek z Henrykiem, albo mężczyzna i kobieta zostają razem. W obu przypadkach szczęście jest wątpliwe. Pierwszy scenariusz buduje relację opartą na długu (Henryk czuje się zobowiązany wobec dziewczyny), drugi – Dygat wkomponował w strukturę powieści. Przy czym hipotetyczna sytuacja, w której Zita z Henrykiem zostaliby parą, stałaby się wyjściem najgorszym z możliwych.

Szalaj od samego początku swojej podróży informuje czytelnika wprost, że do Włoch jedzie po to by, przeżyć

przygodę, nie pragnie natomiast na stałe zmienić swojej egzystencji. Dlatego każdy z jego ruchów jest zaplanowany:

Te dziewczyny – pomyślał sobie – są od tego, żeby je kupować. Nie kupię żadnej z nich jako towarzyszki do łóżka, bo to zbyt proste, ale mógłbym może kupić którą jako towarzyszkę do stołu.

Podr., 206

Pragnienie Szalaja jest czytelne: nie chce on autentycznych uczuć, romansu, który trwałby jeszcze po powrocie do kraju. Dlatego aby przeżyć chwilowe uniesienie, zatrudnia kobietę doskonale pasującą do scenariusza:

Na rogu stała oparta o ścianę dziewczyna. Stała tak, jak na obrazkach rysują stojące pod ścianą dziewczyny uliczne albo jak je pokazują na filmach. Z rękami splecionymi na piersiach, lekko wygięta [...].

– Na kolację? Dlaczego na kolację? I dlaczego mówisz mi pani? Tak przecież się nie mówi. Kto jesteś?

Podr., 206–207

Pytanie dziewczyny jest zasadne, Szalaj wymaga od niej przecież usługi specjalnej, za którą należy się inne wynagrodzenie. Młoda włoska prostytutka zachowanie mężczyzny uznaje co najmniej za dziwne, gdy ten podaje się za brata słynnego reżysera, a na dodatek wymaga dodatkowych, zwykle niewpisywanych w umowę czynności. Nazwisko nadane bohaterowi przez Dygata zdaje się zatem znaczące – sugeruje ono jego niestandardowy tok rozumowania. Nocną eskapadę w towarzystwie młodzieńczej prostytutki Henryk traktuje jako poszukiwanie sposobu na realizację przygody. Ponieważ kupno dziewczyny byłoby zbyt proste, mężczyzna decyduje się na małe oszustwo, które ma mu zagwarantować wymarzone przeżycia. Szalaj opowiada dziewczynie „historię nieszczęśliwej miłości”: „poznali się kiedyś przypadkowo w lunaparku i pokochali od pierwsze-

go wejrzenia", potem ona nie przyszła na umówione spotkanie, potem on się ożenił „bez szczególnego entuzjazmu, ale raczej, by założyć sobie dom”. A potem

spotkali się niby tylko w sprawach służbowych, ale siła przeznaczenia, która postawiła ich wzajem na swojej drodze, przyciągała ich wciąż ku sobie w sposób nieubłagany. [...] I oto zaczęła się szamotanina. Czuli, że kochają się bardziej jeszcze niż wtedy, gdy się poznali, że miłość ich z każdym dniem rośnie i potężnieje, ale było już za późno, na wszystko było już za późno. On nie mógł, nie miał prawa łamać szczęścia i spokoju swojej rodziny, ona nie tylko że nie żądała tego od niego, ale nigdy by na to się nie zgodziła.

A potem:

Niech będzie. Ona nie umrze, ale wyjedzie gdzieś za ocean i więcej w życiu się nie zobaczą.

Podr., 223–224

Romantyczna opowieść, jaką na potrzebę chwili wymyśla Henryk, oczarowuje Zitę, która z niecierpliwością oczekuje szczęśliwego zakończenia. Takiego jednak nie przewiduje mężczyzna i zamierza zakończyć opowieść rozstaniem dwójki kochanków, ewentualnie zabiciem jednego z nich. To, co dla dziewczyny wydaje się niewłaściwym zakończeniem opowieści, jest, jak wskazuje narrator, wyjściem najmądrzejszym. Kochankowie nie mogą być razem, ponieważ mężczyzna ma dzieci i żonę; opuszczenie ich spowodowałoby rozłam rodziny. Racjonalnie patrząc, najszczęśliwszym rozwiązaniem byłoby zatem rozstanie.

W opowiedzianym przez Henryka romansie jest jeszcze jeden element, który przemawiałby za przyjęciem historii i zaakceptowaniem jej zakończenia. Bohaterka nie jest tu zachłanna, jej bezinteresowna miłość sprawia, że akceptuje swój los i nie pragnie zawłaszczyć ukochanego. Na tak

opowiedzianą historię nie godzi się Zita. Jej oczekiwania są zbieżne z gustem czytelników romansów. Dygat ironicznie zatem zwraca uwagę Zicie, a także wszystkim tym, którzy oczekiwaliby szczęśliwego zakończenia, na płynność tej kategorii.

Eugeniusz Biskup, analizując zakończenie powieści, dowodził, że nie kończy się ona klasycznie. Nie oznacza to jednak, że wybrana przez pisarza forma zakończenia nie jest najlepszą z możliwych i nie przynosi więcej dobrego niż projektowany przez badacza, a także Zitę, standardowy koniec romansu, w którym para łączy się na dobre i na złe. Wprowadzając do fabuły opowieść Szalaja, pisarz podaje w wątpliwość tworzenie takich scenariuszy; wszystko ma swoją cenę i za każdą podjętą decyzję trzeba będzie kiedyś zapłacić. Dlatego Szalaj oczekiwał rozczarowania w czasie podróży do Włoch, pozwoliłoby mu ono chętniej wrócić do żony i dziecka, wobec których ma zobowiązania. Opowieść Henryka jest scenariuszem przygody, jaką chciałby przeżyć we Włoszech. Powie do dziewczyny:

– Wszystko jest mniej lub bardziej zmyślane. Zapewniam panią o tym. Ale nie do każdej zmyślonej rzeczy można zmyślić zakończenie, jakie się komu podoba.

Podr., 228

Zakończenie „historii nieszczęśliwej miłości” nie może ulec zmianie, ponieważ „wszystko jest mniej lub bardziej zmyślane”, opowieść ma w sobie element realny – postać Henryka Szalaja, który marzy

o wierzbach i wiklinach nad Pilicą, o dziewczynie z teczką, z jasnymi warkoczami i o błękitnych oczach, która idzie wyboistą, zabłoconą ulicą. Nie chce jechać na Capri, nie chce chodzić po Capri tylko po to, by tęsknić za Białobrzegami nad Pilicą i marzyć o zabawie tanecznej na otwartym powietrzu, która kiedyś tam była i której już nigdy nie będzie.

Podr., 239

Historia, którą Henryk opowiada, jest konkretyzacją marzenia, tego, co bohater przeżyć chciałby naprawdę. Dziewczyna, sprzeciwiając się wymyślonemu przez mężczyznę zakończeniu, wchodzi w rolę czytelnika, który oczekuje, że autor powieli pewne schematy. Dziecinna zawziętość kobiety wpływa na Szalaja, pod przymusem godzi się on zmienić zakończenie swojej opowieści.

To w tym miejscu Dygat serwuje czytelnikom *happy end*, którego nieobecność w zakończeniu powieści chwalił Eugeniusz Biskup. *Happy end*, wymuszony na autorze przez jego słuchacza, staje się metaforą relacji czytelnik – autor. Dygat wyśmiewa klasyczny sposób konstruowania narracji w powieściach romansowych i w podwójnej grze z czytelnikiem idzie znacznie dalej. Sympatyzowanie lub nie z wybranym przez Henryka zakończeniem jest tylko wstępem, który ma doprowadzić słuchacza do właściwego finału opowieści:

– Nie, Zita, nie – powiedział Henryk. – Ja nie chcę kłaść się z tobą ot tak, po prostu, do łóżka, ja chcę przedtem przeżyć z tobą piękny dramat.

– A to co znowu? – powiedziała Zita, prostując się i gładząc sobie grzywkę. – O co chodzi?

– Ja jestem kasjer, który zdefraudował pieniądze i chce spędzić jeden piękny dzień.

Podr., 241

Spędzenie nocy z prostytutką byłoby zbyt proste, bohater pragnie przeżyć „piękny dramat”, ale wyłącznie na swoich warunkach. Nie ma tu miejsca na niekontrolowany wybuch uczucia, które mogłoby doprowadzić do rozłamu w jego prawdziwym życiu. Słowami Henryka, mówiącego Zicie, a zarazem także słuchaczom, czego od kobiety oczekuje, Dygat zdradza i dziewczynie, i odbiorcom zakończenie powieści tuż przed jej rozpoczęciem. Eugeniusz Biskup nie powinien chwalić autora za oryginalność, jaką się wykazał, kończąc powieść rozstaniem Zity i Henryka.

Zakończenie powinno być znane badaczowi wcześniej, ponieważ dwukrotnie przed końcowymi scenami powieści pisarz je dokładnie wzmocnił.

Decyzja Szalaja została wcześniej przemyślana i zaplanowana. Defraudant wie, że pieniędzy starczy mu jeszcze tylko na dzień, a kobiety są do siebie podobne. Nie stać go na opłacanie prostytutki przez dłuższy czas, co więcej, stałby się wtedy podobny do swojego brata, a tego by nie chciał. Nawet jeżeli Zita zakochałaby się w Henryku i chciałaby z nim zostać, nic by się nie zmieniło. Jak każda inna kobieta, pragnęłaby nim kierować. Poza swoją profesją niczym się od jego wcześniejszych partnerek nie różni:

Ola robiła to z amatorstwa i z wyboru. Z nim robiła to nawet z miłości. Ta tutaj robiła to zawodowo i z każdym, kto zapłacił. A przecież obie jadły, obu smakowało i ten fakt wzbudził w Henryku wobec obu zupełnie to samo zdziwienie.

Podr., 230–231

Porzucenie żony dla innej nic by w życiu Szalaja nie zmieniło. Na dłuższą metę żadna kobieta nie zadowoli się chwilowym zainteresowaniem mężczyzny i zechce za okazywane mu uczucie otrzymywać zadośćuczynienie. Pisarz dobitnie podkreśla to w scenie, w której Henryk z Zitą jedzą kolację w barze „Pod Wesołą Ostrygą”. Groteskowy charakter całej sytuacji dopełnia nazwa lokalu oraz po raz drugi wprowadzony do narracji niewinny ślimak, ponownie ośmieszający i odstawiający zasady relacji międzyludzkich:

– A ja pana proszę, niech pan zje. No, niech pan spróbuje.

– Kiedy ja tego nie znoszę. Ja mam wstręt do ślimaków.

– A jadł pan kiedy?

– Nie, nigdy.

– Nigdy nie jadł, a ma wstręt. Z pana to taki duży dzieciak.

– Ja panią proszę, niech pani zabierze rękę z tym gadem.

– Moja ręka jest panu wstrętna. Ładne coś.

– Pani ręka nie, tylko ta skorupa. Ja proszę...

– A ja proszę, niech pan zje. No, może pan raz na rok coś dla mnie zrobić.

[...]

– Dobrze. Pani się zdaje, że jest pani taka mądra, to niech się pani przekona. Spróbujemy...

Podr., 232

Niewinna gra uwodzenia, flirt, w którym kobieta podaje mężczyźnie do ust jedzenie; scena, idealnie wpasowująca się w fabułę romansową, zmienia się w zabawną historyjkę komediową. Lęk, jaki odczuwa bohater przed zjedzeniem skorupiaka i namolność dziewczyny uruchamiają od razu skojarzenia z Wiktoria. Dygat tworzy analogię pomiędzy zachowaniem obu kobiet. Bohater uświadamia sobie, że zachowanie obu kobiet „formalnie” się nie różni, obie chciały, aby „coś dla nich zrobić”; niewinna gra uwodzenia okazuje się zatem walką o dominację. Ślimak staje się metaforą zniewolenia, któremu poddaje się słabsza strona w związku. Ośmiesza to nie tylko bohaterów, lecz także samą metaforę. Relacje zostają sprowadzone do wymuszenia menu (Zita) lub do sprawdzenia, w jakim stopniu mężczyzna jest gotów ulec (Wiktoria). Za pomocą „wesołej” ostrygi Dygat wyśmiewa i odsłania mechanizmy działania ludzi w związkach. Pokazuje, że niezależnie od statusu społecznego zawsze dążymy do tego samego – do panowania nad drugim.

Henryk wie, że w pełni zrealizowane marzenie przysporzyłoby mu jedynie problemów. Logiczną kalkulacją i wyjściem najlepszym z możliwych w tym momencie jest zatem odegranie wymarzonej przygody:

– A więc będę się streszczał. Pojedziemy na Capri osobno i tam spotkamy się przypadkowo, jak mogliby się spotkać każda kobieta i każdy mężczyzna, nieznani sobie.

Spotkamy się i pokochamy od pierwszego spojrzenia. Cały niezwykle urok, całe piękno wyspy będzie sprzyjać naszej miłości i towarzyszyć jej. Tej jednej jedynej i wyjątkowej.

– A to heca! – zawołała Zita.

Ożywiła się i znowu zaczęła być wesoła.

– Na końcu rozdzieli nas okrutny los, bo nie może być inaczej. Ale serca nasze już do końca życia karmić się będą niezapomnianym przeżyciem. Założmy, że pani będzie jakąś wielką tancerką, a ja, na przykład, sławnym reżyserem filmowym. Oczywiście, zwrócę pani wartość całodziennego zarobku, a poza tym wyłożę pewną sumę na stroje, które sobie pani na ten cel jutro rano zakupi.

Podr., 242

Henryk od samego początku wiedział, jakiego zakończenia pragnie. „Okrutny los” musiał rozdzielić kochanków na Capri. Rozstanie wliczone było w koszt pięknego dramatu, jaki pragnął przeżyć bohater.

Andrzej Kijowski napisał, że od 1955 roku zaobserwowano w Polsce ciekawe zjawisko. Władze Polski Ludowej umożliwiły dużej grupie obywateli odbywanie podróży. Jak zaznaczył krytyk, była to na tyle specyficzna sytuacja, że musiała znaleźć swój rezonans w literaturze. Według Kijowskiego, powieść Dygata została napisana jako reakcja literatury na to, co działo się w życiu codziennym. *Podróż* stanowi zatem w tym ujęciu opis realizacji marzenia o niesamowitej podróży:

Powieść jest o tym, że wszyscy marzą. O tym, że marzenia czasem się spełniają co do joty. O tym, że mogą nawet spełnić się z nadwyżką. Bo dziewczyna tak dobrze zagrała swoją rolę, że Henryk Szalaj nie poznał w niej prostytutki z Neapolu. Zagrała dziewczynę z dobrego domu, która uciekła na Capri przeżyć przygodę, potem zniknęła nagle, tuż przed osiągnięciem punktu kulminacyjnego. Henryk otrzymuje z powrotem swoje pieniądze, które będzie mógł wydać na prezent dla żony, i list, w którym neapolitańska prostytutka wyraża nadzieję, że dobrze zagrała swoją rolę.

Potem Henryk wraca do Polski, ponieważ upływa ważność wizy. I co? I nic. Powieść jest właściwie o tym, że marzenia mogą spełnić się co do joty, z nadwyżką, ale z tego nic nie wynika. Wszystko zostaje, jak było. Wszystko stoi w miejscu. Wszelkie działanie, wszelka akcja, wszelki dramat – są pozorem³¹.

Krytyka drażni ten sposób postępowania bohaterów powieści. Opis spełnionego marzenia o przygodzie we Włoszech kończy się trywialnie, a bohater, podążając po śladach ojca, często przesiaduje, spoglądając przez okno. Można by skwitować całą opowieść stwierdzeniem: wszystko nieważne, nic się nie wydarzyło, nic nie stało, Szalaj powróci do swojego okna. Rozstanie z Zitą-Patricją, powrót do domu są oznaką „niemożności”, jaka – zdaniem Kijowskiego – cechuje bohaterów Dygata.

Opowieść o Henryku Szalaju jest zatem historią „malwersacji”, która przyniosła minimalną stratę finansową, ale za to „zysk” w postaci przeżytego romansu – jak twierdzi Eugeniusz Biskup, czy raczej „nadwyżkę”, z której nie wynikło nic, poza realizacją marzenia – jak interpretuje ją Kijowski? W jednym punkcie interpretacja obu krytyków się pokrywa: obaj obserwują przedstawienie magika, który sprawia, że na jedną chwilę bohater osiąga spełnienie.

Wbrew temu, co pisze Kijowski, powrót bohatera do żony jest jedynym możliwym, pozytywnym sposobem zakończenia powieści, właśnie ze względu na fantastyczny/ życzeniowy charakter wydarzenia na wyspie. Inne wyjście nigdy nie wchodziło w grę. To Wiktor – dosłownie, a także w przenośni – była osobą, od której bohater chciał tylko odpocząć. Jak prawdziwy „inwestor”, wiedział, jak należy zagrać, aby nie stracić więcej, niż można było zyskać. Przygoda na Capri jest zwieńczeniem podróży Henryka. Za sprawą młodej prostytutki Zity bohater przeżywa gorący

³¹ A. KIJOWSKI: *Polska katalępsja*. W: TEGOŻ: *Arcydzieło nieznane*. Kraków 1964, s. 111.

romans z Patricią, dziewczyną, która nie istnieje, zostaje powołana do życia tylko na czas przedstawienia – na jeden dzień. Kupując i przeobrażając prostytutkę w piękną damę, Henryk czyni siebie reżyserem filmu, w którym sam występuje i decyduje o tym, jak się cała opowieść zakończy. Bohater, kilkakrotnie projektując scenę, podkreśla, że para kochanków na Capri musi się rozstać – wie, że inne zakończenie niosłoby z sobą konsekwencje, za które nie udałoby mu się zapłacić.

W *Podróży* Dygat tworzy jednak szczególny rodzaj bohatera – człowieka podświadomie znającego własne ograniczenia. Henryk wie, że nie stać go na dłuższy kontakt z Patricią, czar kiedyś musiałby prysnąć, a kobieta na powrót stałaby się prostytutką. Kupując Zitę, tworzy Patricję, w której irracjonalnie się zakochuje. Żywa kobieta staje się w efekcie fantomem, powołanym do istnienia tylko na chwilę, kupionym towarem, który ma zapewnić Henrykowi coś więcej niż przygodę w hotelu.

Wydarzenia na Capri mają nadać egzystencji Szalaja sens, a także stanowić zwieńczenie podróży. Zdefraudowane marzenie pozwoli Henrykowi wrócić do swojego życia w Polsce, jednocześnie zapewniając mu możliwość dalszego snucia imaginacyjnych planów. Wszystko zostaje zaplanowane do ostatniego szczegółu, bohater od samego początku podróży zakłada wielkie rozczarowanie i brak jakichkolwiek cennych przeżyć. Pieniądże umożliwiają mu jednak spreparowanie pustego wspomnienia, sytuacji, w której oszuka sam siebie i uwierzy w przetrwanie przygodnej miłości. Dygat jednak przezornie (i aż dwukrotnie) przypomina czytelnikom, że wydarzenia na Capri zostały już wcześniej zaplanowane. Zita musi ponownie stać się prostytutką, ponieważ gra, na którą się zgadza, jest zbyt niebezpieczna dla obojga:

Wiesz, po co tu przyszedłem? Żeby powrócić na swoje właściwe miejsce... tak, tak, lej dalej do pełna...

Zaliczę cię dziś w poczet moich klientów.

– Pani Patricio, na Boga miłosiernego, niech pani przestanie i opuści tę sukienkę.

– Milcz, wujaszku. Nie jestem żadna Patricia. A czy ty wiesz, że nie do każdej wymyślonej historii można dorobić koniec, jaki by się chciało? Nie wiesz? To jesteś... No, wujaszku, szykuj pięć setek, ściągaj portki i do roboty...

Podr., 283

Paradoksalnie, jej powrót do własnego życia, który z ukrycia ogląda Henryk, działa na korzyść obojga. Aby przeżycie miało wartość, musi być autentyczne:

Wszystko więc było nieprawdziwe. Ludzie i zdarzenia. Prawdziwe było tylko cierpienie i prawdziwa była miłość.

Podr., 284

Powrót Zity do swojej społecznej roli jest ukłonem Dygata w stronę miłośników opowieści miłosnych. Zita zrywa kontrakt, ponieważ „też jest człowiekiem” (Podr., 284). Rezygnując ze spektaklu, urealnienia i urzeczywistnienia całego projektu; sprawia, że przygoda na Capri staje się autentycznym przeżyciem, które nie pociąga za sobą żadnych konsekwencji.

Henryk nie musi spłacać długu, jaki zaciągnąłby, zostając dłużej z zakochaną w nim Zitą. Opowieść, którą opowiadał i o której marzył, przestaje być tylko wyreżyserowanym teatrem, staje się prawdą. Mężczyzna może powrócić do kraju ze złamanym sercem, ale bez problemu, ponieważ Zita wzięła od swojego klienta wynagrodzenie (był to element konieczny i dokładnie przez bohatera zaplanowany). Szalaj, stając się ofiarą, wygrywa i zdobywa to, czego pragnął całe życie: przeżywa przygodę, nieobciążoną konsekwencjami. Rozstając się z Zitą, pozornie decyduje się na tkwienie w przestrzeni deficytu uczuć, realnie otrzymuje w zamian upragnioną przygodę.

Nie tylko Henryk wygrywa w tej rozgrywce, doskonały materiał na opowieść otrzymuje napotkany w samolocie pisarz, któremu Szalaj podarowuje opowieść w zamian za towarzystwo. *Podróż* jest jedyną powieścią Dygata o wyraźnie pozytywnym zakończeniu.

Wystarczy zdobyć się na odrobinę życzliwości wobec Życia, a wyda się nam ono zupełnie przyjemne.

Podr., 286

Zamykające książkę słowa pisarza-narratora nie są kierowane do konkretnej osoby, ale stanowią motto całej opowieści. Oko puszczone zalotnie do czytelnika sugeruje, że *happy end* nie zawsze musi oznaczać to samo.

Disneyland

Gra

Jeżeli można mówić o elementach gry i maskarady w *Jeźdźcu Bodeńskim* czy *Pożegnaniach*, to dopiero od *Podróży* rozwija się w tej twórczości świat zbudowany na zasadach karnawału. Proza Dygata pod tym względem ewoluowała. W pierwszej powieści poznajemy przestrzeń zawłaszczoną przez dwa żywioły (szkolny i wojenny), których zderzenie wymusza na bohaterach przekroczenie standardowych zachowań. Podobnie dzieje się w *Pożegnaniach*, gdzie maski, jakie nakłada na siebie bohater, jego postępowanie są w dużej mierze zdeterminowane wydarzeniami historycznymi. *Podróż* to powieść, w której elementy gry zaczynają w znaczący sposób wpływać na rzeczywistość świata przedstawionego. Zwieńczenie i całkowita akceptacja świata jako sceny, na której rozgrywa się spektakl, następują w *Disneylandzie* oraz w dwóch mikropowieściach – w *Karnawale* i w *Dworcu w Monachium*.

Mieczysław Orski zwraca uwagę na szczególnie rodzaj masochistycznej gry, jaką można zaobserwować na kartach wszystkich powieści Dygata:

Szczególnie denerwujący wydaje się narratorowi Dygata szablonowy rytuał ludzkich „godów”. Kobieta wie, że poważny facet robi z siebie prestidigitatora, akrobatę czy błązna po to, by pozyskać jej względy, i zachowuje postawę łaskawego wyczekiwania, porozumiewawczej aprobaty dla wszelkich pomysłów partnera, natomiast on wie,

że bez tej wstępnej uwertury wzajemnej obłudy nie ma szans, lub ma mniejsze, na pozyskanie jej przychylności. Konstatacja, że zalecający się mężczyzna sięga po wyrafinowane środki, żeby „naciągnąć” czy – łagodniej – ująć partnerkę (np. odwołując się do obowiązku patriotycznego albo znienawidzonej przez siebie poezji), a kobieta dąży do tego, by w miarę przekonująco dać się nabrać, doprowadza bohatera *Jeziora Bodeńskiego*, Henryka, E. Dudka, Arensa i innych do nieoczekiwanych stanów i dziwactw. W upragnionej chwili, kulminacyjnym punkcie zalotów – na które zapracowują oni czasem wyteżoną i błyskotliwą gimnastyką intelektualno-magiczną – raptem, naprzód niezdecydowanie, przeciw sobie, potem z owym sadomasochistycznym zacięciem ukazują tyły czekającemu na nich z wyciągniętymi ramionami szczęściu. Zamiast pograżyć się w miłości, rozplývają się w nienawiści do siebie za dotychczasowe błaznowanie³².

Interpretacja krytyka każe wpisać bohaterów powieści Stanisława Dygata w przestrzeń gry, której celem jest czerpanie masochistycznej przyjemności z opuszczenia drugiego. Porzucenie gry ma również solidną podstawę w ekonomii, która wyznacza granice wzajemnego wyzysku. W *Disneylandzie* pisarz jednak znacząco zmienia świat przedstawiony, inaczej określa zasady w nim panujące. Taki świat ma inną wartość, a co za tym idzie – odmienną ekonomię. Kłamstwo, jakim była wizyta na Capri w *Podróży*, pozwoliło Szalajowi przeżyć przygodę i bez szkody powrócić do dawnej egzystencji. Świat, w którym żyje Marek Arens w *Disneylandzie*, nie tyle wykorzystuje możliwości wynikające z oszustwa, ile w całości jest na nim zbudowany:

Ludzie strasznie kłamią. Oszukują siebie i innych w sprawach wielkich i małych. Każdy jest przeciwnikiem każdego. Nawet bliskie istoty są sobie przeciwnikami. Przyjaźń, tkliwość rodzinna, miłość to tylko szczególne oblicze wal-

³² M. ORSKI: *Kto się boi Marka Arensa?*..., s. 45.

ki, którą toczą wszyscy przeciw wszystkim. Zastanawiałem się czasem nad życiem. Gdy dochodziłem do takich wniosków, ogarniał mnie niepokój.

D, 10

Tytuł powieści bezpośrednio nawiązuje do kina (o tym później), a także do wesołego miasteczka, w którym najważniejsza jest zabawa. Roger Caillois pisał o grze następująco:

Wszystko, co z natury rzeczy jest tajemnicą lub udawaniem, zbliża się do zabawy i gry: w grze i zabawie musi jednak dominować element fikcji i rozrywki, to znaczy tajemnica nie może być otoczona szacunkiem, przebranie zaś nie może stanowić początku lub znaku przeistoczenia lub nawiedzenia³³.

Główny bohater jest sportowcem, który doskonale wpisuje się w społeczną przestrzeń opartą na kłamstwie. Arens, były bokser, dobrze zapowiadający się lekkoatleta, to postać idealnie wpasowująca się w przestrzeń sceny. Zawody sportowe, tak jak i przedstawienie w wesołym miasteczku, rządzą się swoimi zasadami, zazwyczaj towarzyszy im też liczna publiczność.

Disneyland stanowi także trawestację bajkowej Nibylandii z powieści Jamesa Matthew Barriego. Do *Piotrusia Pana* Dygat nawiązuje bezpośrednio. Status wyśnionej krainy jest niepewny, podobnie jak nie ma nic stałego w rzeczywistości, która otacza głównego bohatera powieści. Arens jest postacią odnoszącą sukcesy. Lubiany i poważany przez kolegów, stoi przed wielką szansą na sukces w zawodach sportowych. Podobnie jak inni bohaterowie, odczuwa brak, tęskni za czymś, co sprawiłoby, że jego życie stanie się ciekawsze. Kłamstwo współtworzy i organizuje jego świat. Obecność kłamstwa sprawia, że wszystko traci swą wartość:

³³ R. CAILLOIS: *Gry i ludzie*. Przeł. A. TATARKIEWICZ, M. ŻUROWSKA. Warszawa 1997, s. 16.

Ja zakochałem się pierwszy raz, kiedy miałem siedemnaście lat. Potem kochałem się jeszcze parę razy. Nie wszystkie te miłości były na tyle atrakcyjne, by warto je wspominać. Ale każda zostawiała takie samo uczucie pustki i niepokoju. Że oczekiwanie nigdy się nie spełnia i że pragnieniami kierują złudzenia. Wstyd, że własne i cudze słowa tracą nagle wartość.

Wyobrażamy sobie, że istnieje ktoś, kto jest zdolny zaspokoić nasze tęsknoty. Ktoś, kogo wcześniej czy później spotkamy. Wyobrażamy sobie wiele rzeczy, które nigdy się nie spełniają.

D, 21

Marek Arens posiadał wiedzę na temat kształtu i zasad funkcjonowania świata, w którym żyje, a jego zachowania doskonale wpisują się w społeczne reguły. Świadomy pustki i braku, którymi zazwyczaj kończy się uczucie, wie, że nie należy tkwić w tym stanie. Jest pierwszym bohaterem *Dygata* w pełni zdającym sobie sprawę z reguł, wedle jakich funkcjonuje miłość. Marzenie zajmuje w jego życiu znaczące miejsce, wszelako nigdy się nie spełnia, ponieważ pragnieniami „kierują złudzenia”. Kłamstwo wpisane jest w strukturę nie tylko świata, lecz także jednostki. Samookłamując się, wciąż od nowa poszukujemy spełnienia, które jest nieosiągalne. Arens nie łudzi się możliwością zrealizowania marzenia, powiada:

Kochałem Alinę, a ona nie dawała mi żadnych powodów, bym sądził, że mnie nie kocha. Ale z każdym dniem rósł we mnie niepokój. Uważałem, że Alina nie odwziewa mi się tym, na co moja miłość zasługuje. Zachowywała swoją odrębność, a ja traciłem swoją, i to skłaniało mnie do buntu. Czułem się wyzyskiwany. Coraz mniej ufałem jej uczuciom, zaś moje zaczęły zamieniać się w niechęć. Uwierzyłem w jej miłość dopiero wtedy, gdy moja osłabła. Wtedy ogarnęło mnie przerażenie. Nie, że moja miłość się kończy, ale że jej jeszcze trwa. Pretensja o niedomiar zmieniła się w pretensję o nadmiar. Tęskniłem za nieza-

leżnością. Byłem umęczony. Pragnąłem być znowu sobą. Już tylko tego pragnąłem. Ja odpowiadam moralnie za historię z Arturem. Chciałem się Aliny pozbyć. Gdy mi się to udało, zacząłem oszukiwać samego siebie. Uznałem się za porzuconego i ciężko skrzywdzonego. A potem, porządkując w pamięci zdarzenia, wybierałem tylko te, które dogadzały mojemu fałszywemu mniemaniu.

D, 26

Postać Marka Arensa wyróżnia się na tle innych kreacji Stanisława Dygata. Jest on najbardziej świadomy ograniczeń, jakie wynikają z miłości. To, co przeczuwa, choć nie artykułuje tego wprost, narrator *Jeziora Bodeńskiego*, *Podróży i Pożegnań* – w *Disneylandzie* młody architekt wypowie dobitnie i bez ogródek. Jego decyzja o porzuceniu Aliny wynika z walki o stanowienie własnej podmiotowości. Miłość rozumiana jest tu jako uczucie wysysające energię i nieuchronnie prowadzące do wyczerpania.

Arens pod wieloma względami różni się od swoich poprzedników. Jest niezależnym, młodym architektem, odnoszącym także sukcesy w sporcie, zdającym sobie sprawę z ograniczeń, jakie wynikają z wszelkich prób utrzymywania kontaktów z kobietami. Świat, w którym żyje, to przestrzeń kłamstw oraz wzajemnego oszukiwania innego dla własnych korzyści. Mimo wiedzy, jaką ma o świecie, nie wykorzystuje jej w odpowiedni sposób. Wprost wygłasza opinie na temat relacji międzyludzkich, a jednocześnie nie potrafi z tej wiedzy wyciągnąć żadnych korzyści dla siebie. Najbardziej świadomy z dotychczas wykreowanych przez pisarza, a jednocześnie popełniający najwięcej błędów, jest bohaterem tragikomicznym. Wiedza o świecie nie pomaga mu w uniknięciu życiowych pomyłek. Młody lekkoatleta pragnie spotkać kobietę ze snu, kobietę, która spełniłaby jego pragnienia. Ale właśnie takiej kobiety się obawia.

Disneyland to Nibylandia – świat, który jest i jednocześnie go nie ma. Dygat konstruuje przestrzeń opartą na miśsternej strukturze uwodzenia, która

posiada immanentną zdolność pozbawiania rzeczy ich prawdy i włączania jej w grę, w grę czystych pozorów i obracania wniwecz wszystkich systemów władzy i sensu: zdolność przeniecywania pozorów, igrania ciałem jako pozorem, a nie otchłannym pożądaniem – pozory wszak można przeniecywać – i w tej właśnie płaszczyźnie okazuje się, że systemy są kruche i wrażliwe, i że sens poddaje się tylko zauroczeniu³⁴.

Świat zabawy, w którym wszystko dzieje się na niby, w przestrzeni potencjalności, stwarza warunki sprzyjające pojawieniu się nowego rodzaju bohatera. Jest nim właśnie Marek Arens, który niby wie, jak kończą się wszelkie przygody z kobietami i jaką cenę należy za nie zapłacić, a jednak decyduje się podjąć ryzyko – w świecie na niby innego scenariusza trudno się spodziewać. Jeżeli jednak świat, w którym funkcjonuje mężczyzna, sprowadza się wyłącznie do ułudy, to jakiego zagrożenia można się spodziewać? Czym miałoby grozić przyłączenie się do gry? Ponieważ świat jest na niby, to zagrożenie także powinno być iluzją.

Pisze Roger Caillois:

Gra odpręża i bawi. Stwarza sytuacje do działania bez przymusu, a także bez konsekwencji dla realnego życia. [...] Gra rozpatrywana z innej strony stanowi przeciwieństwo pracy, na tej samej zasadzie, na jakiej czas stracony jest przeciwieństwem czasu dobrze wykorzystanego. Gra bowiem niczego nie wytwarza: ani dóbr, ani dzieł. Jest istotowo sterylna. Przy każdej nowej rozgrywce gracze, choćby nawet grali przez całe życie, wracają do punktu zerowego i do takich samych warunków, w jakich znaleźli się na początku. Gry hazardowe, zakłady czy loterie nie są tutaj wyjątkiem, gdyż nie wytwarzają bogactw, a tylko powodują ich przesunięcie.

Ta istotowa bezzasadność gry jest cechą, która najbardziej ją dyskredytuje. To także ona pozwala oddawać się

³⁴ J. BAUDRILLARD: *O uwodzeniu...*, s. 12.

grze z poczuciem pełnej beztroski, to ona izoluje grę od działań płodnych³⁵.

Jeżeli założymy, że opisane w *Disneylandzie* relacje między kobietą i mężczyzną funkcjonują na zasadach gry, to związek Marka i Agaty nie powinien skutkować żadnymi konsekwencjami. Gra miłosna, w której uczestniczyli także inni (Książek, Helena, Dorota), służyć miała tylko czerpaniu przyjemności. Dlaczego zatem ta gra kończy się dla Marka przegraną?

Przywołując Johana Huizingę, Caillois zauważył, że autor *Homo ludens* nie uwzględnił w swoich rozważaniach gier hazardowych:

W pewnych swoich formach gra jest właśnie wysoce dochodowa lub powoduje katastrofalne straty finansowe i takie właśnie jest jej założenie. Nie zmienia to faktu, że gra, nawet jeżeli gra się o pieniądze, jest zajęciem absolutnie bezproduktywnym. Suma wygranych w najlepszym razie nie może przekroczyć sumy tego, co inni przegrali. [...] W grze następuje przemieszczenie własności, nie dochodzi jednak do wytworzenia jakichkolwiek dóbr. Co więcej, przemieszczenie to dotyczy wyłącznie gry, i to o tyle tylko, o ile gracze – na mocy dobrowolnej decyzji, odnawianej przy każdej nowej rozgrywce – godzą się na tego rodzaju „transakcję”. [...] Co się tyczy zawodowców: bokserów, cyklistów, dżokejów lub aktorów, zdobywających środki utrzymania na ringu, torze wyścigowym lub deskach scenicznych i myślących o zdobyciu nagrody lub otrzymaniu różnych form wynagrodzenia – jest jasne, że pod tym względem nie występują oni jako gracze, lecz po prostu jako ludzie pracy³⁶.

Gra sama niczego nie produkuje, jednakże w relacjach między jej uczestnikami mogą zachodzić znaczące przeszu-

³⁵ R. CAILLOIS: *Gry i ludzie...*, s. 5.

³⁶ Tamże, s. 17.

nięcia finansowe. W tym sensie zarobek lub strata są (mogą być) mocno odczuwalne dla uczestnika gry. Ważnym elementem, na jaki zwraca uwagę badacz, jest czas, który dla przyjemności się „marnotrawi”. Gra nie jest dla każdego, na wizytę w parku rozrywki lub w kasynie czy salonie gier trzeba mieć czas (a często i pieniądze).

Arens ma jedno i drugie, podobnie jak Agnieszka.

Kłamstwo

W *Disneylandzie* relacje między ludźmi opierają na skomplikowanym systemie kłamstw. Związek Księżaka z żoną jest udawany, podobnie zachowują się wobec siebie rodzice Marka Arensa. Świat powieści buduje gra pozorów. W Nibylandii Dygata wszystko jest zawieszone pomiędzy, stąd specyficzny stosunek Marka do siebie samego:

Niejednej kobiecie mówiłem, że jest moją pierwszą i ostatnią miłością. Zawsze mówiłem prawdę. Kiedy przeżywa się jakąś miłość, eliminuje ona miłości przeszłe i przyszłe.

To spotkanie po latach nie wstrząsnęło mną. Uświadomiło mi ono tylko, że istnieje smak pierwszej miłości, którego potem nie można już odnaleźć.

D, 27–28.

Prawdomówność lub kłamliwość, tak jak i miłość, są pojęciami na niby, służą rozwojowi gry, jaką jest życie, a także stanowią warunek konieczny funkcjonowania w świecie. Samookłamujący się bohater czuje się szczęśliwszy niż osoba wierząca w szczerłość zachowań i wyznań, ponieważ te ostatnie pociągają za sobą określone konsekwencje. Małgorzata Wątkowska zauważyła:

Słowa Agnieszki potwierdzają tezę Goffmana, iż jednostki spotykają się ze sobą, aby coś od siebie uzyskać. Arens

i Agnieszka w jakimś sensie wykorzystują siebie, by spełnić własne marzenia o pięknej, prawdziwej miłości. Kiedy ona nie przychodzi, oszukują samych siebie, traktując rzeczywistość jak świat marzeń³⁷.

Oszustwo – twierdzi Dygat – pozwala bohaterom czerpać przyjemność z obopólnych relacji, wzajemne oszukiwanie stanowi regułę gry. Podobną strategię pisarską badacze odnajdywali w całej twórczości pisarza. Zdzisław Skwarczyński przypominał:

Zwracano uwagę na rys niezborności czy też brak ściślejszej koordynacji między stanami duchowymi a zachowaniem jego bohaterów. Z pozycji pisarza można by to określić jako behawioryzm *à rebours*. Zewnętrzne zachowania, owszem, świadczą o życiu wewnętrznym osobnika, ale z gruntu fałszywie i nie dorównują mu. Nie znaczy to, że jest ono głębsze i wyrazistsze. Jest chyba w niepowtarzalnym kształcie nierozpoznawalne. W różnym stopniu w świadomości owego rozdźwięku między życiem wewnętrznym a zachowaniem wyposażeni są i główni bohaterowie powieści Dygata³⁸.

To prawda, a jednak dopiero w *Disneylandzie* kłamstwo staje się elementem konstruującym rzeczywistość.

Pisarz opisuje grę uwodzenia, jaka toczy się między bohaterami. Stany ulotności i ułudy określają wszelkie związki w powieści. Pisarz podkreśla to już na samym początku właściwej akcji romansu Agaty z Markiem, czyli od spotkania na balu maskowym. Klasyczna komedia omyłek zostaje tu doprowadzona do skrajności i przeciągnięta w czasie. Dygat, śledząc rozwój relacji między dwojgiem młodych ludzi, odsłania iluzoryczne i niszczyielskie działanie gier

³⁷ M. WĄTKOWSKA: „Nie jest się sobą, zaledwie reprezentuje się siebie”. *O bohaterze prozy Stanisława Dygata*. „Ruch Literacki” 2004, z. 3, s. 317.

³⁸ Z. SKWARCZYŃSKI: *Felietony i opowiadania Stanisława Dygata*. W: „Prace Polonistyczne”. Seria 32. Łódź 1976, s. 280.

miłosnych, które w ekonomicznym rozrachunku nie przynoszą bohaterom żadnych korzyści. Marek, poznając na balu maskowym tajemniczą Jowitę, pada ofiarą gry uwodzenia, daje się zwieść pozorom, decyduje się na uczestnictwo w grze, w której odnalezienie obiektu pragnienia nie jest najważniejsze.

Jean Baudrillard dowodził:

„I'll be your mirror” – „Zostanę twoim zwierciadłem” – nie znaczy „będę twoim odbiciem”, lecz „będę twoim złudzeniem”.

Uwodzić to tyle, co umierać jako realność i odradzać się jako złudzenie. Tyle, co dać się pochłonać przez własną złudę i wkroczyć w świat oczarowania. [...]

Pożądanie bowiem dba tylko o popędy i ich zaspokojenie, podczas gdy oczarowanie rodzi się i dopiero wtedy jest się owładniętym przez własne pożądanie. Jest to złudzenie, które szczęśliwie zbawia nas od „rzeczywistości psychicznej”. I właśnie na tym polega złudzenie psychoanalizy – że utożsamia się z własnym pożądaniem psychoanalizy: poddaje się uwiedzeniu, autouwiedzeniu i odbija jego moc, wykorzystując ją dla własnych celów³⁹.

Arens, spotykając dziewczynę na balu maskowym, podąża za Baudrillardowskim złudzeniem. Poszukując sennej zjawy, nie ulega Agnieszce, lecz samemu sobie. Dziewczyna, przebierając się za Jowitę, zaprasza do gry, tymczasem mężczyzna uwodzi sam siebie mirażem wyimaginowanej kobiety.

Agnieszka, która przedstawia się jako Jowita, rozpoczyna grę pozorów. Marek szybko angażuje się w zainicjowaną przez dziewczynę grę. Poszukiwania Jowity kończą się klęską, dziewczyna znika, ponieważ tożsamość przybrana na chwilę przez Agnieszkę nie jest jej własną tożsamością. Agnieszka nie zdradza mężczyźnie prawdy. Wie, że aby

³⁹ J. BAUDRILLARD: *O uwodzeniu...*, s. 70.

go pojąć, potrzebuje elementu gry wprowadzającego tajemnicę i niepewność. To w ogólnym rozrachunku ma jej przynieść „zysk”.

W podobny sposób funkcjonuje Marek, którego w końcowych scenach powieści Dorota przyrówna do Piotrusia Pana. Bohater Dygata różni się jednak znacznie od chłopca odwiedzającego Nibylandię. Michał Mizera, analizując filmową adaptację powieści, zwrócił uwagę na złudne i małostkowe odczytywanie *Disneylandu* przez analogię do *Piotrusia Pana*. Dowodził:

Ale by mogła zostać uznana za własną do końca, by stała się, jak każda bajka (a taką także jest *Disneyland*, tytuł nie pozostawia wątpliwości), opowieścią w jakiejś mierze uniwersalną, trzeba zrealizować precyzyjnie wymyśloną przez autora powieści konstrukcję. [...] Przecież nie o Piotrusiu Panie pisał Dygat, a o współczesnym księciu Dymitrze Iwanowiczu Niechludowie, bohaterze powieści Lwa Tołstoja *Zmartwychwstanie!* To w tym utworze należy szukać klucza do *Disneylandu*, a nie, jak znów podpowiada program, w humorystyczno-towarzyskich opiniach Tadeusza Konwickiego o Dygacie, tekście Janiny Katz z 1968 roku (sic!), zacierającym właściwe ambicje autora, czy w zapiskach z internetowych forów poświęconych lokalowi „Feniks”. Te cytaty potwierdzają jedynie interwencyjno-sentymentalne założenia reżysera. W rzeczywistości to postawa Niechludowa – jego samooszukiwania, uspokajane i wybuchające potem ze zdwojoną siłą wyrzuty sumienia, zagłuszane przerzucaną co rusz odpowiedzialnością za krzywdę wyrządzoną wiejskiej dziewczynie Masłowej, a to na świat, a to na otoczenie, a to na błędy młodości, ale jednak podejmująca rachunek sumienia, żal za grzechy, mocne postanowienie poprawy i zadośćuczynienie bliźniemu – postawa tak podziwiana przez Arensa w powieści Dygata, jest dla niego drogowskazem, zgubnym i niszczącym, ale silnym i pociągającym!⁴⁰

⁴⁰ M. MIZERA: *Ni to, ni owo*. „Teatr” 2010, nr 2, s. 15.

A zatem – nie *Piotruś Pan*, lecz *Zmartwychwstanie*; nie James Matthew Barrie, lecz Lew Tołstoj. Mizera twierdzi, że różnicę tę widać w Dygatowym sposobie budowania narracji. Przeczytajmy:

Szymaniak miał do mnie stosunek tak serdeczny, że zastanawiałem się czasem, czy nie jest pedałem. Aż do dnia, kiedy palnął sobie w łeb z powodu Loli „Fiat 1100”, okropnej zdziury, którą każdy mógł zabrać sobie z „Feniksa” za byle co. [...]

Samobójstwo Szymaniaka nie wywarło na mnie w pierwszej chwili takiego wrażenia, jak powinno. Dopiero potem zaczęło mnie nawiedzać uporczywe wspomnienie o nim. Ale nie jego śmierć dręczyła mnie najbardziej. Był pierwszym człowiekiem, któremu zrobiłem świństwo. Cóż, że mi je wybaczył? Obserwowałem zdradziecką walkę, jaką prowadzili wszyscy przeciw wszystkim, podglądałem fałsz ludzki. Ale w momencie gdy sam popełniałem świństwo, nie umiałem uświadomić sobie, że byłem taki sam jak inni. Często zdawałem sobie z tego sprawę i nie umiałem się cofać. Wbrew sobie zmierzałem ślepo do tego, co przynosiło mi korzyść albo satysfakcję. Jakżeż podziwiałem księcia Niechludowa ze *Zmartwychwstania* Tołstoja. Zastanawiałem się, czy potrafiłbym kiedykolwiek zdobyć się na to, na co on się zdobył. Wydawało mi się, że jeżeli coś mogło jeszcze uratować moje nieudane życie, to chyba tylko to, by nie być do końca zupełnym bydlakiem. O tych rzeczach nie rozmawiałem z Agnieszką. Ale im bardziej komplikowało się wszystko między nami, tym częściej wracałem myślą do pierwszego świństwa, jakie popełniłem w życiu.

Wobec człowieka, który był dla mnie czymś więcej niż ojciec. A który palnął sobie w łeb, bo mu się w tym łbie poplątały tęsknoty z ideałami.

D, 19–20

Pomiędzy księciem Dymitrem, który w powieści Tołstoja stara się ocalić Katiuszę Masłową, wcześniej wykorzystaną

i porzuconą, a Markiem Arensem zachodzi zasadnicza różnica. Podziwiany przez bohatera Niechludow chciał odkupić swoje winy. Arens mimo podobnych deklaracji kieruje się odmienną filozofią. Wpisany w początek powieści scenariusz, zakładający zdobycie się na poświęcenie rodem z powieści Tolstoja, nie służy jednak drugiemu, lecz „uratowaniu nieudanego (własnego) życia”. Zysk z niesienia pomocy ma służyć rozwojowi bohatera. I z tego tylko powodu Arens pragnie zachować się jak Niechludow.

Dygat w ironiczny sposób mówi o idei dobroczynności. Pomoc innemu ma zawsze drugie dno: uzyskanie profitów dla siebie. Bohater *Disneylandu* nie jest ani Niechludowem, ani Piotrusiem Panem – jest kimś pomiędzy: jednocześnie pragnie odkupienia winy i nagrody za swoje zachowanie:

Człowiek rości sobie pretensje, aby zdarzenia sprzyjały jego intencjom. Lekceważy prawdę, którą propaguje rzeczywistość. Jest głuchy na jej oczywiste argumenty, jeżeli nie głosi ona tego, co odpowiada jego interesom, i nie pochlebia jego satysfakcji. Zadaje sobie wiele trudu i wysiłku, ażeby nadawać faktom fałszywe pozory. Pomaga mu w tym gorliwie krótka pamięć, jego najwierniejszy przyjaciel.

D, 25–26

Marek wyrzucił Alinie, swojej pierwszej miłości, krzywdę na miarę Niechludowa. Dygat pokazuje, że człowiek potrafi wytłumaczyć sobie własne postępowanie, „zadając sobie wiele trudu i wysiłku, ażeby nadać faktom fałszywe pozory”. W relacji z Aliną, oraz później z Agnieszką, bohater nie będzie miał żadnych skrupułów.

Autor *Dworca w Monachium* wprowadza nowy typ bohatera gotowego zaciągnąć dług, który umożliwi mu choćby na chwilę pokonanie własnych ograniczeń. Podsumujmy raz jeszcze: Arens wie, że drogą do osiągnięcia upragnionego celu jest kłamstwo, a jedynym sposobem na zdobycie

przewagi nad szarością życia jest przyłączenie się do gry pozorów, która organizuje i buduje świat.

Uwodzenie

Dramat Arensa nie polega na daremności przeżywanego życia. Bohater doskonale radzi sobie w świecie, w jakim przyszło mu żyć. Nie miał większych kłopotów z pierwszą miłością, dlaczego miałby je mieć z kolejną? W przypadku Agnieszki sprawa zaczyna się jednak komplikować, ponieważ bohater zakochuje się w dziewczynie. Z tego powodu finał powieści, czyli definitywne rozstanie, może być odebrany jako klęska młodego bohatera. Janina Katz pisze:

Zawiodła go także Agnieszka, ale w końcu nawet z tych szczątków charakterystyki Agnieszka nie wypada tak okropnie, jak życzy sobie nagle olśniony Arens, a zdaje się, że i Dygat. Obydwaj ułatwili sobie sprawę, ponieważ przestali ją kochać, a także obrazili się, że ona przestała ich kochać wcześniej. Natomiast – z formalnego punktu widzenia – podoba mi się to branie niemiłości za miłość; jakby odwrócenie romantycznej komedii pomyłek. Tylko że ta komedia bardzo chce być dramatem i nagle – nawet jak na komedię – zaczyna toczyć się zbyt szybko. Agnieszka zaś jest taka, jaką wydaje się czytelnikowi od samego początku: despotyczna i zmanierowana. Po cóż więc tyle karkołomnych okoliczności, ażeby to wreszcie powiedzieć⁴¹.

Komedia omyłek, o której pisze krytyczka, nie jest wszakże zwykłą historią miłosną. Odpowiedź na pytanie o powód, dla którego Dygat zastosował tyle chwytów i zabiegów, jest trywialna – służą one uwodzeniu:

⁴¹ J. KATZ: *Niepokój nietrafionego istnienia*. „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 2, s. 32.

I właśnie dlatego, że znak zostaje oderwany od swojego znaczenia, że jest „uwiedziony”, uwodzicielska staje się sama historia. Uwiedzione znaki stają się uwodzicielskie⁴².

Ciekawie opowiedziana historia ma przyciągnąć czytelnika, ubrana w niestandardowe „zdarzenia”, ma szansę lepiej się sprzedać. To zasada całego powieściowego świata Stanisława Dygata, nie tylko tego, w którym funkcjonują bohaterowie *Disneylandu*. Tutaj jednak aktorstwo w uwodzeniu odgrywa wielką rolę. Agnieszka, chociaż nie chce być utożsamiana z wymyśloną przez siebie na potrzeby flirtu dziewczyną, ciągle do niej powraca w rozmowie. Snucie opowieści staje się grą uwodzenia. W rozgrywce o zdobycie panowania nad mężczyzną ma jej przynieść zwycięstwo:

Zwolniłem kroku. Wzięła mnie pod rękę. Nic nie odpowiedziałem. Nie chciałem proponować, żebyśmy poszli do mnie. Musiałoby to zabrzmieć jednoznacznie. Bałem się tej jednoznaczności.

– Przecież nie będziemy tak chodzić po mrozie – powiedziała. – Dlaczego nie zaprosisz mnie do siebie na śniadanie? Jowitę zapraszałeś.

– Powiedz, dlaczego tak mnie bujasz? Ty jesteś Jowita.

D, 54

Agnieszka nie potwierdza, kusi Marka opowieścią o Jowicie. Mężczyzna korzysta z zaproszenia do gry. Baudrillard pisze:

Gra niepewności, która chyba nie jest wyłącznie strategią seksualną. Jest bowiem raczej strategią przemieszczania (*se-ducere* – uwieść – zaprowadzić na ubocze, sprowadzić z drogi), polegającą na sprzeniewierzeniu prawdy płci: grać to nie to samo, co doznawać rozkoszy. Uwodzenie jako namiętność oraz gra w przestrzeni znaków posiada

⁴² J. BAUDRILLARD: *O uwodzeniu...*, s. 73.

pewną suwerenność i w dłuższej perspektywie zwycięża, ponieważ tworzy porządek odwracalny i nieokreślony⁴³.

Strategia dziewczyny doskonale pasuje Markowi, który z Agnieszką chce spędzić noc. Ma jednak za sobą doświadczenia z kobietami i wie, że za każdym razem miłość kończy się walką o panowanie, a współczesne kobiety...

– Kobiety zajmujące się gotowaniem. Ale to nie są kucharki. Nie mają nic wspólnego z tymi kucharkami, które kiedyś odkładały dla swoich strażaków kotlet schabowy do rury, a czasem i pieniądze na PKO. Należą do Ligi Kobiet, otrzymują w dniu Świąta Kobiet kwiaty i prezenty, i w ogóle są świadome zarówno praw jak obowiązków kobiety w Polsce Ludowej. Mówiąc nawiasem, słowo „kobieta” nie oznacza w dzisiejszych czasach płci, ale raczej coś w rodzaju rasy albo klasy społecznej, albo jakiegoś uciskanego do niedawna ludu, który szczyci się zarówno tym, że był uciskany, jak tym, że uciskany już nie jest, i z tej racji czuje się bardzo pewny i zadziera nosa, a to w ogóle źle się skończy.

D, 57

Kierowany do Agnieszki, ironiczny wywód Arensa znajduje potwierdzenie w dalszej części powieści. Nigdzie indziej w prozie Stanisława Dygata czytelnik nie odnajdzie tak władczych postaci kobiecych:

Manifestują triumf pierwiastków kobiecych nad męskimi nawet w dziedzinie spraw tak błahych, jak przybory toaletowe. Nie sprzątają po sobie naumyślnie, żeby swoimi rozrzuconymi „factorami”, „rubinsztajnikami” czy choćby zwyczajnymi „lechiami” przesłonić w łazience krajobraz męskiej natury i w ten sposób zaznaczyć w niej swoją kierowniczą rolę. Dopiero wychodząc, zgarniają to wszystko

⁴³ Tamże, s. 25.

paroma ruchami do torebki z nonszalancją tyrana, który opuszcza podbity przez siebie kraj.

D, 64

Wszystkie kobiety opisane w *Disneylandzie* są silne. Dorota jest dziewczyną, która wie, czego oczekuje od życia. Helena przybiera maskę zgębionej żony, aby zdobyć kochanka; przejmując inicjatywę, staje się stroną dominującą. Najbardziej niebezpieczną rywalką w grze okazuje się jednak Agnieszka:

Ja cię proszę, żebyś natychmiast porąbał i wyrzucił tę koszmarną serwantkę, w której stoją te twoje potworne nagrody. Dlaczego sportowcom dają zawsze przedmioty tak kompletnie pozbawione gustu i smaku? Proszę cię, żebyś te nagrody też wyrzucił. Możesz sobie ostatecznie zostawić medal za wicemistrzostwo Europy. Ale wszystkie puchary, kryształ i rzeźby muszą stąd zniknąć. Oczywiście – jeżeli chcesz, żebym tu przychodziła.

D, 70

Strategia uwodzenia, którą opisuje Baudrillard, jest Arensowi potrzebna do zrealizowania swoich pragnień. Aby zaakceptować dziewczynę, która mu się podoba, potrzebuje Jowity. Stanowi ona pretekst i przesuwą znak, jakim jest miłość, z realnego obiektu, czyli z Agaty, na nieuchwytny obiekt snów – Jowitę. Marzenie o innej pozwala ludzi się mężczyźnie, trwać w przeświadczeniu o własnej wolności. Jowita nie będzie go ograniczała, ponieważ nie istnieje:

Ale byłoby straszne, gdyby nie istniała. To znaczy, gdyby była wymysłem i mistyfikacją Agnieszki. Bo ja właściwie kochałem Agnieszkę jako Jowitę. Kiedy przedstawiałem ją kochać, przedstawiałem, rzecz jasna, kochać również Jowitę. Bładła, nikła w mojej wyobraźni, a ja czułem z tego powodu rozpacz i pustkę. Ale kiedy wiedziałem, że istnieje

rzeczywiście, myśl o niej dodawała mi otuchy. Jowitą była ponad wszystko. Była ideałem kobiety i kobiecości.

D, 155

Wmawianie sobie miłości do nieobecnej w życiu bohatera kobiety pozwala jemu samemu się okłamywać, trwać w złudzeniu własnej niezależności. Może także w innym złudzeniu – że oto istnieje możliwość ucieczki ze związku, w którym jest się niewolnikiem:

Mimo że nie mieszkaliśmy razem, byliśmy z Agnieszką typową parą małżeńską. Ale ona rościła sobie do mnie prawa bardziej tyrańskie niż najzjadlejsza i najlegalniejsza małżonka, a ja poddawałem im się z większą uległością od najtypowszych wieloletnich mężów.

D, 159

Ucieczka okazuje się jednak niemożliwa. Im dłużej Arens przebywa z Agnieszką, tym silniej czuje się od niej uzależniony. Gra uwodzenia, jaką prowadzą, kończy się zwycięstwem dziewczyny:

Z Agnieszką nie było tak, jak bywało z innymi dziewczynami. Może dlatego, że ona miała nade mną przewagę życiową i dawała mi to odczuć. Po prostu bałem się jej. Nie wiedziałem dlaczego, ale bałem się jej. Uznawałem ją za autorytet. Oczywiście czysto formalnie. Ze strachu, a może dla świętego spokoju. Co w końcu na jedno wychodzi. Nie. To niezupełnie tak. Uznawałem ją za autorytet formalnie, lekceważąc sobie w gruncie rzeczy jej sądy i mniemania, by wynagrodzić jej jakoś, by zatuszować nie tylko przed nią i przed otoczeniem, ale i przed sobą samym fakt, że jej nie kochałem. Bo mimo to, że ją denerwowałem na każdym kroku, że mną gardziła jako lekkoatletę i że właściwie mnie nie znosiła, to wiedziałem przecież, że mnie kochała. To właśnie było najgorsze.

D, 154

W *Disneylandzie* Dygat buduje obraz miłości jako spłotu okoliczności i kłamstw. Udawanie pozwala bohaterom kontynuować ich grę. Szczęście i korzyść ze związku trwają dopóty, dopóki przystajemy, godzimy się na samookłamywanie. Przypadek sprawia, że Arens odkrywa kłamstwa Agnieszki, jej spotkania z innym mężczyzną.

Dygat zastosował tu ciekawy chwyt, do którego nie powrócił już nigdy więcej w swoich utworach, mianowicie oddał kobiecie możliwość pełnego panowania nad mężczyzną. Agnieszka – jako pierwsza – zapagnęła uwolnić się od Arensa. Chociaż jej zachowanie niepokoiło mężczyznę, trwał w błogim samooszustwie. W miarę rozwoju powieści tracił męskość, stawał się zniewieściały. To Agnieszka zdecydowała o tym, jak ma wyglądać mieszkanie, gdzie spędzą wieczór. Przejęła rolę autorytetu, który zniewolił bohatera.

Ostatecznie, miłość okazała się uczuciem przynoszącym bohaterowi tylko straty. Niewartym, aby grać w nie nadal.

Dar

Warto się zastanowić, dlaczego Marek – na dłuższą metę – nie był w stanie uczestniczyć w grze udawania. W końcu inni bohaterowie nie mieli z tym większych problemów i czerpali korzyści z prowadzonej gry. Dlaczego romans z Heleną był dla niego tak bardzo kłopotliwy?

Odpowiedź znajduje się w pierwszym rozdziale powieści, kiedy to poznajemy jedyne prawdziwego opiekuna młodego Arensa. Szymaniak był trenerem chłopaka, a także jedynym człowiekiem, który bezinteresownie mu pomagał. Przypomnijmy, zastrzelił się przez kobietę. To Szymaniakowi – jako pierwszemu – wyrządził Arens świństwo. Z powodu trenera chłopak zaczął marzyć o tym, aby zachować się, jak Niechludow z powieści Lwa Tołstoja. Mężczyzna ma wyrzuty sumienia wobec jedyne bezinteresownie

dobrego dlań człowieka. Otrzymując od trenera dar, nie był w stanie go zwrócić. Wymiana symboliczna w tym przypadku nie zachodzi; chłopak odczuwa niepokój, ponieważ przyjął dar i nie potrafił się zrewanżować. Na przykładzie relacji Szymaniaka z Arensem Dygat pokazuje, co odróżnia młodego architekta od innych bohaterów *Disneylandu*. Jako jedyny próbuje z ekonomii wyzysku, mającej na celu wykorzystanie drugiego, przejść w przestrzeń ekonomii daru. Niewyrównane rachunki z Szymaniakiem sprawiają, że Marek ma poczucie winy względem Księżaka (w końcu Helena z powodzeniem może przypominać Lolę). Dlatego musi doprowadzić sprawę do końca. Decyduje się na zerwanie z grą kłamstw:

Ja chcę zacząć życie jeszcze raz i chcę, żeby to było życie człowieka bezwzględnie prawego. Ale przedtem muszę przekreślić wszystko, co było dotąd. A skoro żaden sąd nie może mi wyznaczyć kary za to, że oszukałem i zdradziłem dziewczynę, której złożyłem przysięgę, i to jaką, niech mi on ją wyznaczy za cokolwiek innego. [...] I nie umiem [...] wyjaśnić, dlaczego tak, a nie inaczej postępuję. Może dlatego, że przeczytałem powieść *Zmartwychwstanie* i ten Niechludow zaimponował mi jak mało co. Może przez dumę i pychę, że nie chciałem przyjąć norm życia, które ustanowili sobie ludzie żyjący dokoła mnie, a które ja uznałem za obłudne i fałszywe.

D, 225

Arens idzie zabić Lolę, aby spłacić dług zaciągnięty u Szymaniaka. Jednak sam gest wobec trenera nie wystarcza. Aby wygrać grę, musi ją zakończyć – opuścić Nibylandię, przestrzeń, w której rządzi ekonomia u w o d z e n i a. Pragnie stać się człowiekiem „bezwzględnie prawym”. Jest to złamanie reguły, za które w grze kłamstw jej uczestnika karze się całkowitym z niej wykluczeniem⁴⁴.

⁴⁴ Zob. J. BAUDRILLARD: *O uwodzeniu...*, s. 129: „Dramaturgia rytuału rozgrywa się poza przestrzenią Prawa, uwodzenie – to gra

Arens nie chce dłużej uczestniczyć w grze pozorów, ale jego motywacja i wyobrażenie prawości sprawiają, że opuszczenie gry staje się niemożliwe. Dopowiedzmy: spłata długu nie jest bezinteresowna, a czyn bohatera nie służy wyłącznie oddaniu sprawiedliwości Szymaniakowi. Przeciwnie – daje możliwość dowartościowania własnej egzystencji.

Arens nie chce być „nijakim, miękkim typem”, usiłuje stać się mężczyzną. Opuszczenie jednej gry niczego jednak nie zmienia, ponieważ za chwilę rozpocznie się nowa rozgrywka. Inwestycja w siebie kończy się rozczarowaniem bohatera, który chcąc być Niechludowem, pragnie jednocześnie pozostać Piotrusiem Panem i oddawać się marzeniu o Jowicie. W więzieniu, podczas widzenia z Agnieszką, bohater oczekuje łez dziewczyny, ponownie myśli o wkroczeniu w przestrzeń gry. Okazuje się to wszakże niemożliwe. Agnieszka musi powiedzieć prawdę, a tym samym zabić przeciwnika. Wyjawia, że nigdy nie kochała Marka i że była Jowitą:

Prawość może mieć sens tylko wtedy, gdy stanowi własność zbiorową. Kiedy chce ją sobie przywłaszczyć ktoś samotnie, czyni z niego ofiarę. Mało, że godną pożałowania, ale jeszcze i śmieszna.

Więc czy wszystko przegrałem? Nie! Została mi Jowita. O Jowicie nigdy nie przestałem myśleć. Była jedynym jasnym i czystym zdarzeniem mojego życia. Dzięki niej umiałem nawet znosić więzienie. Stawałem przy kracie, patrzyłem na kopiec Kościuszki, myślałem o niej i prowadziłem z nią długie rozmowy o wszystkim, co się stało, a także o tym, co nie stało się, ale stać się mogło. Już wiedziałem, co jest za kopcem. Za kopcem są antypody, a na

i przeznaczenie, pchające protagonistów w stronę nieuchronnego końca, lecz bez naruszania ładu – gdyż to właśnie reguła ich zespala – i jest to wymóg podstawowy: gra musi się toczyć, nawet za cenę śmierci. Graczy wiąże z regułą coś w rodzaju namiętności, bez której sama gra nie byłaby możliwa”.

antypodach mieszka Jowita. Antypody są daleko, bardzo daleko. Ale jakie to ma znaczenie? Była, istniała.

Strażnik otwierał Agnieszce drzwi. Zawahała się jeszcze, odwróciła na moment i powiedziała:

– To oczywiście sprawa w tej chwili już błaża i bez znaczenia, ale w końcu od tego wszystko się zaczęło, więc chyba powinnam ci powiedzieć: ja byłam Jowitą.

Jesienne popołudnie szło szybko na spotkanie wieczoru, za zakratowanym oknem niebo różowiało zachodem. Ciemniała sylwetka kopca Kościuszki, zazgrzytał klucz w drzwiach, za którymi zniknęła Agnieszka.

O matko moja nieszczęśliwa! O moje ośle uszy przekłete!

D, 228–229

Arens przegrywa, ponieważ nie potrafi zaakceptować własnej natury, nastawionej na samooszukiwanie się i czerpanie zysku z relacji międzyludzkich. Gorzko-ironiczna diagnoza autora odsłania, że poza ekonomią nie mogą zachodzić żadne inne relacje. Marek nie może być prawy, ponieważ każde jego działanie dyktowane jest chęcią zysku, nie może zostać św. Stanisławem Kostką. Jego „szlachetny czyn”, pobicie kobiety, stanowi dokładne odzwierciedlenie tego, na ile go w życiu stać. Stawiając pod zakład ideę prawdomówności – przegrywa.

W *Disneylandzie* Dygat bardzo mocno formułuje tezę o ekonomicznych motorach postępowania człowieka. Sprawiedliwość, dobroć, altruizm mogą występować w świecie, zawsze jednak służą chęci osiągnięcia zysku. Miłość w ogólnym rozrachunku jest grą, w którą nie warto się angażować. Jeżeli we wcześniejszych utworach autor pozostawia czytelnikowi złudzenia, to w *Disneylandzie* zostają one rozwiane. Dlatego nie warto kochać ani angażować się w głębsze relacje. Odrzucając zaangażowanie w związek oraz podejmując zabawę drugim – osiągamy zysk; angażując się w relację miłosną – narażamy się na stratę.

Karnawał, Dworzec w Monachium

Nowy mit

Karnawał i Dworzec w Monachium to dwa krótkie utwory, które – nie bez przyczyny – w wydaniu dzieł zebranych Stanisława Dygata stanowią jedną całość. Bohaterem tych opowiadań czy mikropowieści jest sam pisarz. Doświadczony wiekiem, a także świadomy błędów, jakie popełniali bohaterowie jego prozy, nastawia się na czerpanie z życia jak największych korzyści.

Małgorzata Semczuk postawiła pytanie o motywację, jaką kierował się autor, dookreślając i wzmacniając wcześniej zaledwie naszkicowaną przez siebie problematykę:

[...] *Karnawał* byłby rozwiązaniem „sprawy Suzanne”. [...] Dwa światy, w których ci inteligentcy bohaterowie żyją – świat rzeczywisty i świat marzeń – powodują, iż muszą to być ludzie obdarzeni dużą wrażliwością i wyobraźnią. [...] Czyż – analogicznie – nie można by wysnuć wniosku, że skoro Dygat jest czytany, znaczy, iż swoim pisarstwem trafia w społeczne zapotrzebowanie? Chwila refleksji i zadumy, jaką zawsze wywołują w czytelniku te utwory, jest każdemu potrzebna. Literatura wszak nie może składać się z samych tylko eksperymentów formalnych⁴⁵.

Chwila zadumy, o której pisze badaczka, jest jednak w tych utworach czymś więcej. Barbara Gutkowska w no-

⁴⁵ M. SEMCZUK: *Odnaleźć siebie, czyli czytanie Dygata*. „Twórczość” 1982, nr 4, s. 128–129.

wej strategii pisarskiej Dygata odnajduje motywację polityczną:

Przestrzeń życia narratorów-bohaterów okazuje się tutaj przestrzenią ideologicznych sloganów (socjalizm „prawdziwą zdobyczą ludzkości”, „każdemu według potrzeb”), małostkowych zawiści, fałszywych przyjaźni, bezpardonowej walki o synekury. Ich własne biografie i podobne do nich biografie ludzi z bliskiego im środowiska są przykładem szczególnie silnej podatności Polaków na przybieranie postaw przystosowawczych w każdej, także sterowanej ideologicznie peerelowskiej rzeczywistości. Dobrowolne respektowanie reguł codziennego życia opierających się na konformizmie, donosach, karierowiczostwie, łapówkarstwie, nieustannych „demaskacjach” osób stojących na drodze zawodowej kariery jest przez Dygata szczegółowo opisane w *Dworcu w Monachium*. Jednym z najbardziej znamienitych rysów tego układu jest sztuka kamuflażu, manipulacja słowem fałszującym rzeczywistość, ukrywanie prawdziwych intencji czynów, gestów i zachowań pod maską koleżeńską i obywatelskiej troski. Cechy te najwyraźniej ujawniły się w scenie oficjalnego ataku XPO na bohatera, odwołującej się swą frazeologią do niechlubnych a znanych dobrze w polskiej powojennej historii rozliczeń z własną i cudzą przeszłością [...]”⁴⁶.

Dalej dodaje:

Nowy bohater Dygata to człowiek uzależniony mentalnie i ekonomicznie od wszechwładnego, upolitycznionego systemu nagród i kar rozdzielanych według wskazań „barometru ideologicznego”⁴⁷.

Badaczka zauważa, że świat, w którym przyszło żyć bohaterowi *Karnawału* i *Dworca w Monachium*, uległ znacznemu

⁴⁶ B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata...*, s. 147.

⁴⁷ Tamże, s. 154.

przeobrażeniu politycznemu oraz gospodarczemu. Proces, jaki opisała Gutkowska, zaczyna się jednak już we wcześniejszych utworach pisarza. Zależność ekonomiczna stanowi o władzy nad człowiekiem w *Jeziorze Bodeńskim* i z każdą kolejną powieścią narasta. Dzieje się tak dlatego, że świat ulega powolnemu przeobrażaniu, dając jednostce coraz większe możliwości prowadzenia skomplikowanych zabiegów, mających na celu osiągnięcie jak największego zysku ekonomicznego na wszystkich płaszczyznach życia. Bohater *Karnawału* postępuje z Suzanne w ten, a nie inny sposób nie dlatego, żeby powieść pisarza stała się bardziej aktualna. Czyni tak dla własnej korzyści. Pomimo że świat uległ politycznemu przeobrażeniu, zachowania bohaterów są takie same:

Kiedy usłyszałem pukanie do drzwi, Suzanne leżała naga na łóżku, emerytowany, sponiewierany mit. Ja byłem w spodniach i bez koszuli. Otworzyłem drzwi. Danka patrzyła zdziwiona.

– Proszę cię, wejdź – powiedziałem.

Zrobiła krok do środka, zobaczyła wszystko i zaraz się cofnęła. Odwróciła się i poszła w głąb korytarza. W połowie zaczęła biec. Patrzyłem za nią, aż zniknęła za zakrętem. Potem zamknąłem drzwi i skończyłem się ubierać. Suzanne leżała leniwie tyłem do mnie.

– Ty jesteś zupełny idiota albo zwyrodnialec – powiedziała. – Zrobiłeś z tą dziewczyną identycznie to samo, co kiedyś ze mną. Ale że jeszcze ci się chce w tym wieku. [...]

Wiedziałem, że już zawsze będę kochał Dankę i nic nie przeszkodzi tej miłości. Danka zostanie wiecznie młoda, zostanie tą samą co teraz istotą. Nie zestarzeje się, bo nie zestarzeje się dla mnie. Nie widząc jej, nie będę musiał myśleć o tym, że zmienia się, siwieje, staje się otyła. Za dziesięć lat nie dojdzie nawet do trzydziestu, a ja jestem ciężko chory na serce i nie ma co marzyć, abym przeżył dziesięć lat.

K, 35

W czym zatem uwyrażnia się różnica między poszczególnymi postaciami w dziełach Dygata? Wydaje się, że za

każdym razem jest nią gotowość postaci do zaakceptowania swojej, opartej na prawach ekonomii, natury, połączona z konformistyczną świadomością, że w istniejących (społecznych, nowych, jakichkolwiek) warunkach trzeba pozbyć się złudzeń co do własnego postępowania. Bohater *Karnawału* wyzna wprost, że nie mając już siły wikłać się w nowe historie miłosne, musi zaprzeczyć mitowi Suzanne, aby stworzyć nowy, w którego centrum stanie Danką.

To, co nie udało się Arensowi w *Disneylandzie*, osiąga narrator *Karnawału*, który tworzy obraz własnej Jowity. Zachowanie pisarza-narratora jest zatem całkowicie racjonalne i opłacalne. Pozbywa się ciężaru, jakim byłaby żądna opowieści o Polsce Danką, i nie popełnia tego samego błędu, co z Suzanne. Rezygnując z miłości i wybierając brak realnego spełnienia, wygrywa więcej, niżby zdobył, wikłając się w nową historię miłosną. Bohaterowie późnych powieści Dygata są reprezentantami ludzi świadomych obłudy i zakłamania. Tymi „antywartościami” kierują się w walce o panowanie nad drugim.

Dworzec w Monachium stanowi kolejną i – jak sądzę – najdobitniejszą, najbardziej autoironiczną wypowiedź Stanisława Dygata na temat relacji międzyludzkich. Bohater *Dworca w Monachium* kieruje się pragnieniem posiadania, chce mieć wciąż więcej i więcej. Pomijając skomplikowane konteksty polityczne, historyczne i społeczne fabuły, a skupiając się tylko na relacjach uczuciowych, można uznać, że powieść stanowi kolejną próbę uwolnienia się bohatera od pętających go gier uczuć. Wyzna:

Zdaje sobie jednak sprawę, że ta ulga jest na użytek okolicznościowy. Prawdziwej ulgi nie doznam już nigdy.

Dw., 111

Wyimaginowana miłość do dziewczyny, której list odnajduje narrator w zagubionej walizce, zostaje zastąpiona uczuciem do Nicole, która staje się kolejną muzą bohatera.

Wszystko jednak stanowi grę pozorów. Końcowa scena powieści, kiedy pisarz targa fotografię Giselle i stwierdza, że jej podobieństwo do Nicole było iluzją, przywodzi na myśl inne powieści Dygata:

Jak to możliwe, że wydawała mi się podobna do Nicole? Powoli drę fotografię, otwieram okno i wyrzucam podarte kawałki. Unosi je wiatr ponad szyny i zwrotnice.

Skąd ja jej wezmę koszulkę z Bogurodżicą? Może sklep Paxu z dewocjonaliami zrobi na zamówienie?.

Dw., 124

Burzenie mitów, o których pisała Barbara Gutkowska, analizując twórczość Stanisława Dygata w kontekście ekonomicznym, staje się taktyką, mającą na celu pokonanie przeciwnika i odniesienie korzyści. Kiedy świat ulega przeobrażeniu, a dotychczasowo uwodzicielskie gesty przestają obowiązywać, czas na zmianę, która pozwoli nadal czerpać nam korzyści z naszych działań:

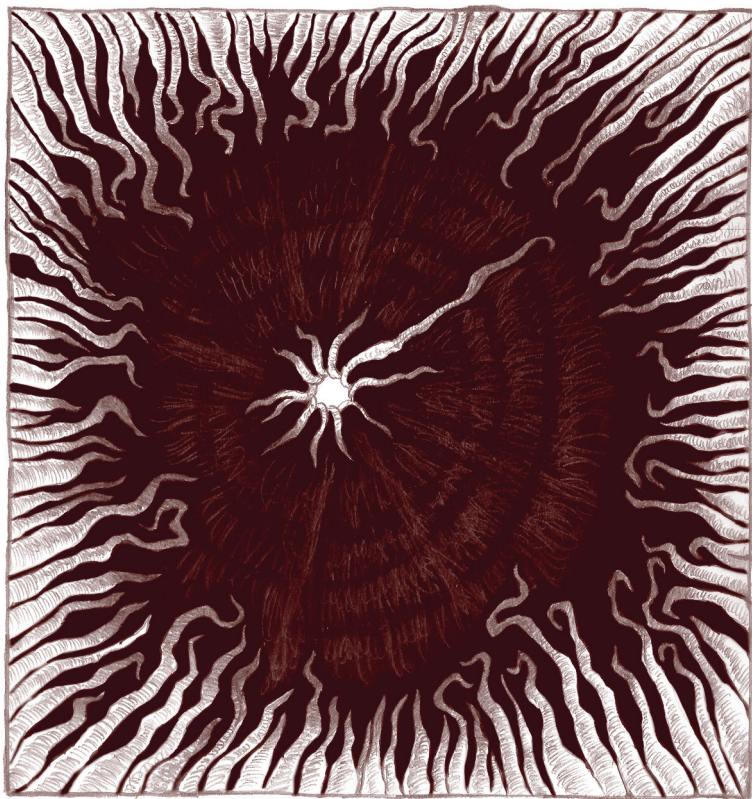
Na biurku leżały pisma. Wziąłem pierwsze z brzegu. Był to polski tygodnik literacki. Tytuł grubymi czcionkami: *Czekamy na wielką polską powieść*. Nazwisko znanego i bardzo wpływowego krytyka, podobno stojącego blisko czynników decydujących. Artykuł zaczynał się:

„Mija już na szczęście epoka ckliwej, fałszywej i schematycznej powieści patriotycznej w stylu Eugeniusza Dudeka, musimy sobie jednak zadać pytanie: co dalej?”.

Dw., 113

Gest, jaki wykonuje pisarz, drąc fotografię Gizelle, jest czytelny. Nicole reprezentuje typ dziewczyny nowoczesnej, dla niej *Bogurodżica* stanowi jedynie ciekawy gadżet z kraju, który kiedyś znaczył coś dla jej przodków. Diagnoza pisarza brzmi cierpko i ironicznie: dla zdobycia (kupienia) innego, człowiek porzuci każdą ideę. W końcu ekonomia jest najważniejsza.

Pragnienie i brak



Abulia

W powieściach Stanisława Dygata miłość i ekonomia wiążą się z sobą nierozzerwalnie. Można by się jednak zastanowić nad stopniem zasadności podnoszenia tego wątku. Wątpliwości wynikają z wielu powodów, na przykład z ogólnie przyjętej interpretacji twórczości Dygata. W *Słowniku literatury polskiej XX wieku* pod hasłem „powieść” znajdują się dwa fragmenty charakteryzujące prozę pisarza. Pierwszy odnosi się do przeobrażeń, jakie dokonały się w formie powieściowej w latach czterdziestych XX wieku; Wojciech Tomasik napisał:

Zjawiskiem wyjątkowym jest natomiast we wczesnej literaturze powojennej połączenie konwencji realistycznej i groteskowej, najlepiej widoczne w powieściach S. Dygata (*Jeziro Bodeńskie*, 1946; *Pożegnania*, 1948). Dygat nawiązuje do tradycji Gombrowiczowskiej, kreśli w swoich utworach studium „nieudacznika”, osoby niedojrzałej. Niedojrzałość jest potraktowana tu jako cecha psychiczna, niepozwalająca bohaterowi na podjęcie działań autentycznych, a skazująca go na zachowania wtórne, wymuszone przez różne role społeczne. Bohater-inteligent, uwikłany w stereotypy, okazuje się w zetknięciu z rzeczywistością wojenną jednostką bezradną, niezdolną do porzucenia kulturowych nawyków i wyjścia ze stanu społecznej samoizolacji. Tak zarysowana problematyka nieautentyczności rozciągnięta zostaje u Dygata również na obszar literatury i znajduje odzwierciedlenie w samej materii powieściowej. Antynomie spontaniczności i nieautentyczności oddaje sposób opowiadania, który stwarzając iluzję realności świata

przedstawionego, raz po raz cechę tę kwestionuje i ujawnia fikcyjny status referowanych wypadków. Funkcję taką spełniają m.in. powtórzenia w narracji, przybierające niekiedy (zwłaszcza w *Pożegnaniach*) postać autocytatów. Wskazują one na kreacyjność działań opowiadającego i pretekstowy charakter rozwijania fabuły. Forma powieści Dygata jednoczy elementy pamiętnika, autobiografii i felietonowych dywagacji¹.

Drugi fragment nawiązuje do przemian powieści, jakie nastąpiły w latach sześćdziesiątych minionego stulecia:

Destrukcja narracji realistycznej wyraziła się w latach sześćdziesiątych także inaczej. Miejsce opowiadania, które eksponowało wierność przedstawienia względem rzeczywistości pozaliterackiej, zajęło opowiadanie jawnie kreacyjne bądź wskazujące na modelowy charakter literackiego odzwierciedlenia. I ten typ prozy miał swoje precedensy (by przypomnieć chociażby utwory Dygata), jego intensywny rozwój przypada jednak dopiero na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte².

Wojciech Tomasik zwraca uwagę na związek prozy Dygata z groteską w pierwszym okresie jego twórczości oraz na kreacyjność, która stała się wyraźnym elementem twórczości pisarza w latach sześćdziesiątych. Autor hasła przedstawia także ważną – i przyjętą przez badaczy – charakterystykę bohatera powieści autora *Jeziora Bodeńskiego*. Jest on ukazany jako jednostka chora, niezdolna do działania w zdrowym społeczeństwie.

Abuliczna osobowość bohatera wszystkich powieści Dygata wielokrotnie stawała się przedmiotem rozważań litera-

¹ M. GŁOWIŃSKI, W. TOMASIK: *Powieść*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. naukowa J. SŁAWIŃSKI. Red. A. BRODZKA, M. PUCHAŁSKA, M. SEMCZUK, A. SOBOLEWSKA, E. SZARY-MATYWICKA. Wrocław 1993, s. 846.

² Tamże, s. 848.

turoznawców, widzących w takim sposobie kreowania postaci opis i krytykę narodowych mitów i wad. Interpretacja powieści zwracająca uwagę na niepodjęmowanie działań przez bohatera, stoi – mogłoby się wydawać – w opozycji do klasycznych ustaleń. W moim odczuciu jednak lokalizuje się obok nich, wskazując alternatywny sposób interpretacji postawy głównych bohaterów powieści Dygata.

Należy przy tym zaznaczyć, że postawy bohaterów ulegają przeobrażeniom. Jeżeli w *Jeziorze Bodeńskim* oraz *Pożegnaniach* bohater nie podejmuje działań, robi to dla własnej korzyści. Dopiero Markowi Arensowi z *Disneylandu* bliżej jest do postawy abulika, bezwolnego i nieświadomego manipulacji, w jakiej przyszło mu uczestniczyć. Jeżeli jednak uzna się, że to właśnie aktywność Arensa, jaką się wykazał w ostatniej części powieści, sprawiła, że trafił on do więzienia, to stosunek pisarza do „aktywności” zaczyna znaczyć inaczej.

Wystarczyłoby, aby Marek wykorzystał swoją pozycję gwiazdy boksu, żeby oddalić od siebie niebezpieczeństwo kary. Mówiąc dokładniej: gdyby Marek nie zdobył się na działanie, nie zechciał „wyjść ze stanu społecznej samizolacji”, jego życie potoczyłoby się inaczej. To groteska i autoironia, stanowiące część składową fabuły i narracji, pozwalają czytelnikowi na budowanie opozycyjnych interpretacji, w których brak „aktywności” bohatera paradoksalnie przynosi mu zysk, choć jest on krytykowany ze względu na przyjęte normy społeczne wymuszające zachowania modelowe.

Opłacalność i nieopłacalność podejmowania działań przez bohaterów okazuje się względna.

Kodowanie miłości

Drugim elementem, który może budzić wątpliwości w zaakceptowaniu ekonomicznych interpretacji „kodowania uczucia” przez Dygata, jest postrzeganie miłości jako uczucia wyższego. Pozostawanie w tej przestrzeni znaczeń usuwa możliwość rozpatrywania związków z perspektywy ekonomicznej. Miłość wszak nie jest towarem, w którego ocenie do głosu powinna dochodzić chęć zysku. Barthes pisał:

Miłosny prezent jest uroczysty; przenoszę się w niego cały, wciągnięty w pożerającą metonimię rządzącą życiem wyobraźni³.

Osoba zakochana pragnie oddać siebie drugiemu człowiekowi, podarować siebie bez względu na cenę, jaką za miłość musi zapłacić. Przypomnijmy Simmla:

Każde wzajemne oddziaływanie należy [...] rozpatrywać jako wymianę: każdą rozmowę, każdą miłość (także gdy pozostaje nieodwzajemniona), każdą grę, każde spojrzenie za kimś. Różnica, która zdaje się zachodzić między tym, że w interakcji daje się to, czego się nie ma, w wymianie zaś to, co się ma, jest pozorna. Z jednej bowiem strony w interakcji mamy do czynienia z własną energią, z oddaniem własnej substancji, z drugiej zaś w wymianie nie chodzi o przedmiot, który ktoś inny przedtem posiadał, lecz

³ R. BARTHES: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przekład i posłowie M. BIEŃCZYK. Wstęp M.P. MARKOWSKI. Warszawa 1999, s. 125.

o odbicie własnego uczucia, którego inny wcześniej nie żywił. Sens wymiany, tzn. to, że końcowa suma wartości jest większa niż początkowa, oznacza przecież, że każdy dał drugiemu więcej, niż sam miał. [...] Gdy wymieniamy miłość za miłość, nie znajdujemy innego zastosowania dla jej wewnętrznej energii, nie poświęcamy też – abstrahując od późniejszych konsekwencji – żadnego dobra. [...] We wszystkich takich wymianach pomnożenie wartości dokonuje się nie poprzez obliczenie zysków i strat, bo wkład każdej ze stron mieści się albo poza tą opozycją, albo też sam jest już zyskiem, a odwzajemnienie odczuwamy jako – mimo naszego daru – niezastużony prezent. Natomiast wymiana ekonomiczna – niezależnie od tego, czy dotyczy rzeczy, pracy, czy siły roboczej zainwestowanej w rzeczy – oznacza zawsze ofiarowanie pewnego w inny sposób wykorzystywanego dobra, nawet jeśli w końcowym rezultacie przeważa eudajmonistyczne pomnożenie⁴.

Sytuacja, w której racjonalnie decydujemy się na związek z drugą osobą, a nie kieruje nami „głębsze uczucie”, częściej zostanie uznana za przejaw kombinatorstwa niż miłości właśnie. Okazuje się jednak, że sprawa nie jest tak jednoznaczna:

Wieloznaczna to zbitka słów: „mieć się ku sobie”. Ktoś związał się z kimś, ktoś inny dysponuje kontaktami, jeszcze ktoś inny nieustannie zalicza afery. Jeśli ludzie mają się ku sobie, może to być erotycznie podniecające albo ekonomicznie opłacalne. Pewien motyw literacki, tyleż stary, co popularny, sugeruje, że oba znaczenia raczej się wykluczają. Kto utrzymuje związek erotyczny, musi dysponować odpowiednimi zasobami psychicznymi, społecznymi i zwłaszcza ekonomicznymi. Żyjąc miłością, która jest mu droga, zaniedbuje bowiem kontakty, które opłacają się pod względem zawodowym i ekonomicznym. Istnieją

⁴ G. SIMMEL: *Filozofia pieniądza*. Przeł. i wstępem opatrzył A. Przyłębski. Warszawa 2012, s. 71–72.

więc dwa skonfliktowane ze sobą rodzaje związków: jedno wymagają wydatków, drugie przynoszą zyski⁵.

Aby uwieść drugą osobę, należy dysponować pewnym potencjałem zasobów, które umożliwią nam jej zdobycie. Bohater *Podróży* wie, że aby zdobyć dziewczynę, musi uruchomić otrzymane od brata fundusze. To, że Zita zwraca otrzymane od mężczyzny pieniądze, świadczy tylko o tym, że otrzymała od niego inną „wartość”. Oscylowanie pomiędzy romantyzmem uczuć a związkiem opartym na twardej ekonomii to jeden z głównych sposobów prezentowania uczucia w twórczości Dygata. Pisarz podpowiada, że w relacji dwustronnej zawsze jedna ze stron straci więcej, a druga więcej zyska. Ponadto należy pamiętać, że miłość jest kodem, który w miarę rozwoju cywilizacji ulega zmianie. Niklas Luhmann pisze:

Głównym symbolem, który organizuje tematyczną strukturę miłości, jest „pasja” w znaczeniu bliskim „namiętności”, a zatem czegoś, czego się doświadcza, czego niepodobna odmienić i z czego nie zdaje się rachunków. Taką samą wartość symboliczną mają też inne obrazowania – niektóre o bardzo starej tradycji – a więc na przykład: „miłość jest chorobą”, „obłądem”, *folie à deus* (szaleństwo we dwoje), „miłość pęta w kajdany”. I bardziej ogólne: „miłość jest tajemnicą”, „cudem”, „nie daje się wyjaśnić ani uzasadnić” itd. Wszystko to wskazuje na wymykanie się miłości spod społecznej kontroli, aczkolwiek społeczeństwo musi ją jako swego rodzaju schorzenie tolerować, a nawet honorować jej szczególną rolę⁶.

⁵ J. HÖRISCH: *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*. Przeł. J. KITA-HUBER, S. HUBER. Kraków 2010, s. 102–103.

⁶ N. LUHMANN: *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*. Przeł. J. ŁOZIŃSKI. Warszawa 2003, s. 28–29.

Bezcenność, wyjątkowość miłości to cechy kodu, który równie mocno zakorzenił się w przestrzeni społecznej, co i w literaturze:

Jeśli literatura szuka poważnej, godnej szacunku semantyki miłości, odróżnionej od wiedzy codziennej, miłostek i zmysłowego spełnienia, posługuje się prostym narzędziem *idealizacji*. Jej kod ustanawia ideał, a miłość znajduje uzasadnienie w *doskonałości obiektu*, który ją przyciąga (zgodnie bowiem z prastarą nauką, każde dążenie jest określane przez właściwy mu obiekt). Tak więc miłość jest ideą perfekcyjną: inspirowana przez doskonałość swego obiektu, jest przez nią poniekąd wymuszana i w tej mierze zasługuje na miano pasji⁷.

Wszelkie przekształcenia, jakie zachodzą w kodzie intymnym, wywierają wpływ na literaturę i odwrotnie. Platoniczne eksponowanie namiętności czy salonowe gry miłosne wpływały i wpływają na sposób idealizacji uczucia:

Ponieważ miłość – wszelka, nie tylko „czysta” – jest ekscysem, więc nie uznaje żadnego względu na interesy. Także jej trwanie podlega jej własnym prawom, podczas gdy interesy zawiązują się i rozplatają z uwagi na względy jej obce⁸.

W kontekście takiego – jak by powiedział Niklas Luhmann – „kodowania intymności” działania bohaterów Dygata nie mają prawa zostać uznane za opis związku miłości i ekonomii. Tymczasem zwrot, jaki nastąpił w XIX wieku, wywołał przeobrażenia⁹ pozwalające pogodzić z sobą uczucia i kalkulacje. W XX wieku:

⁷ Tamże, s. 53.

⁸ Tamże, s. 75.

⁹ Tamże.

Ze swobody związków seksualnych wynika to przede wszystkim, że odwrócić się musi – zwłaszcza w powieści – warunkowanie. Długie wzdryganie się przed spełnieniem wygląda dziś śmiesznie, natomiast decyzja o kontaktach seksualnych odciska piętno i tworzy więzy, które powodują nieszczęście. Tragedia nie na tym dziś polega, że kochający nie mogą się połączyć, lecz na tym, że kontakty seksualne tworzą miłość, po której zaistnieniu nie można żyć wspólnie ani się od niej uwolnić¹⁰.

Romantyczny sposób postrzegania związków okazuje się niewiarygodny i niewystarczający w zmieniającej się rzeczywistości społecznej. Nie przeszkadza to jednocześnie powstawaniu i niezwyklej popularności romansów, opartych na romantycznych schematach fabularnych. Dygat, konstruuując swoje fabuły, tworzy specyficzny, bo okraszony dużą dawką ironii, kolaż romantycznego kodowania miłości i spojrzenia *stricte* nowoczesnego. To drugie nastawione jest na czerpanie korzyści ze związku.

W wieku XX nastąpiła zmiana w postrzeganiu „ja”, ponieważ – jak zauważył Tadeusz Peiper – „zmieniła się skóra świata”. Rozbite „ja” pyta nie tylko o siebie, ale także o to, jak można postrzegać miłość.

Problemem nie jest to, jak „całość” może wypełnić „sens życia”, lecz: jak taka wielość może stanowić jeszcze jakąś jedność, a „jaźń jaźni” nazywa się dziś nie podmiotem transcendentnym, lecz tożsamością. Istotność tego pojęcia nie jest logiczna, lecz symboliczna. Wyznaje ono, że w społeczności, w której przeważają relacje bezosobowe, trudno znaleźć miejsce, w którym można doświadczyć swej jedności i zgodnie z tym doświadczeniem działać. Jaźń jaźni nie jest obiektywnością subiektywności w sensie teorii transcendentalnej, lecz jest rezultatem autoselekcyjnego procesu, właśnie dlatego zdany na selekcję równoległe

¹⁰ Tamże, s. 197.

dokonywaną przez innych. Problemem staje się teraz nie wzrastanie, lecz selekcjonowanie własnych możliwości.

W miłości, w związkach intymnych szuka się przede wszystkim *potwierdzenia własnej wizji*¹¹.

W czasach, w których zanikł obowiązek wstępowania w związki sakramentalne, a bezdomność jednostki w społeczeństwie zaczyna być czymś zwykłym; w świecie, w którym niewielu interesuje się innymi, mówienie o tożsamości pełnej staje się utrudnione:

Kod domaga się teraz uniwersalnego dwoistego wartościowania wszystkich zdarzeń pod dyktatem różnicy osobowe – bezosobowe. Miłość jest tu potrzebna jako wyróżnicowanie osoby, ze względu na którą świat będzie oceniany inaczej niż normalnie, a w której oczach także zakochany może się stawać inny niż normalnie. Podwoi się, naturalnie, nie realność przedmiotów świata, lecz sam świat. Podwojenie to semantyczny artefakt, dzięki któremu w odniesieniu do wszystkich przeżyć i działań powstaje dwoista typika możliwości dostępu: raz z punktu widzenia anonimowych znaczeń, drugi raz – z punktu widzenia tego, co się kocha.

Kiedy teraz spojrzymy na ezoteryczność namiętnej miłości, to zobaczymy w niej swego rodzaju przejściową semantykę, która bez odpowiedniego strukturalnego wsparcia w systemie społecznym usiłowała jednak kodować binarnie. Dzięki temu w uwarstwionym jeszcze i jeszcze nie tak silnie zdepersonalizowanym społeczeństwie można już było się uczyć – przez odwołanie do literatury – jak bez reszty zdawać się na wybraną osobę, aby w niej żyć na jej sposób, co zrazu dokonywało się okazjonalnie i poza małżeństwem, a potem nawet w ramach więzów zinstytucjonalizowanych. W tym celu semantyka musiała na własną, by tak rzec, rękę stworzyć motyw, przy czym wahała się między pięknem i cnotą z jednej strony a „zwie-

¹¹ N. LUHMANN: *Semantyka miłości...*, s. 202.

rzecą" zmysłowością z drugiej. Dziś społeczeństwo o wiele bardziej skłonne jest przejąć motywację do budowy czysto osobistego świata, zarazem jednak dopiero dziś zaczyna my rozumieć, jak to jest nieprawdopodobne¹².

W wysoko rozwiniętym społeczeństwie, w którym przeważają relacje bezosobowe, miłość staje się sposobem na dookreślenie i dopełnienie podmiotowości. Dzięki drugiej osobie jednostka czuje się wyróżniona. Kochający wyodrębnia „mnie” z anonimowości, pomaga scalić moje „ja”. „Konstruowanie” siebie i partnera staje się jednym z najważniejszych elementów kodu intymnego współczesności.

Prozatorska twórczość Stanisława Dygata w sposobie prezentacji miłości oscyluje pomiędzy Luhmannowskim „kodowaniem intymności”, charakterystycznym dla XX wieku, a kodem romantycznym. Bohater tych powieści jest jednostką walczącą o swoją niezależność, ironistą zdającym sobie sprawę zarówno z korzyści, jak i z niedogodności, jakie wynikają z podejmowania zabaw miłosnych. Pisarz gra konwencjami, kreuje postaci, które trwają w zawieszeniu, pragnąc jednocześnie być romantycznymi kochankami oraz nowoczesnymi jednostkami. Najważniejsze jest dla nich zachowanie odrębności. Tu jednak dochodzimy do rozbieżności pomiędzy wizją Luhmanna a Dygatem. Pisarz doskonale wie, że każdy związek polega na zderzeniu osobowości, z których każda chce być tą najważniejszą i w pełni od drugiej niezależną.

¹² Tamże, s. 209.

Podmiotowość

Wszelkie relacje miłosne, choćby chciały być całkowicie niewinne i bezinteresowne, zawsze uruchamiają rachunek zysków i strat:

Typowym argumentem w „scenie” jest uzmysłowienie innemu, co mu się ofiarowuje (czas, energię, pieniądze, pomysłowość, inne związki itd.); chodzi o to, by powiedzieć replikę, która nakręca całą scenę: *A ja! A ja! Może ja ci mało daję!*. Dar ujawnia wówczas próbę sił, której jest narzędziem: „Dam ci więcej, niż ty mnie dasz, i w ten sposób będę nad tobą panował” (w wielkich potlaczach u Indian amerykańskich dochodziło w takich razach do palenia wiosek, do zarzynania niewolników).

Oznajmiał, co się daje, to przywoływać model rodziny: *zobacz, jak się dla ciebie poświęcamy*; albo: *daliśmy ci życie* (– *A po cholerę mi to życie!* itd.). Mówić o darze to umieszczać go w ekonomii wymiany (poświęcenia, licytacji itd.); po stronie przeciwległej jest wydatek milczący¹³.

Roland Barthes, pisząc o darze, odsłania jeden z najważniejszych elementów, pozwalający zrozumieć postawy bohaterów Dygata. Jest nim podmiotowość. Walka o siebie samego, konstituowanie własnej osobowości przy pomocy innej osoby (ale nie z uwyrażnieniem przewagi) – to dążenie każdego protagonisty. Myślę tu także o tych postaciach, z którymi czytelnik mógł zetknąć się w felietonach i opowiadaniach pisarza, publikowanych w prasie:

¹³ R. BARTHES: *Fragments dyskursu...*, s. 127.

Wszyscy naśladowali siebie wzajem, tworząc w ten sposób środowiska określone i harmonijne. Harmonijne w sensie socjologicznym i w pewnym sensie zdawkowej biologii. Wewnątrz bowiem skłócone, szamoczące się, kąśliwe i rozpychające się łokciami, nogami, biodrami, brzuchem i czym się da, w nieustającej rywalizacji o jak najsukuteczniejsze formy naśladowania siebie samych wzajem wewnątrz i innych na zewnątrz. W tym celu wyrywali sobie podstępem lub siłą efektywniejsze wzory podsuwane im przez wydarzenia i przypadkowe okoliczności, które składają się na czas bieżący. Nie wiem, skąd wzięło się we mnie od zarania dzieciństwa przekonanie – niewłaściwe, może nawet niegodne cywilizowanego człowieka XX wieku – o prawie do posiadania tytułu własności w stosunku do samego siebie, przekonanie o tym, że wolno być takim, jakim się jest, niezależnie od naturalnej energii upodabniającej, która emanuje w sposób fizycznie naturalny ze zbiorowisk pozostających w stanie wiecznego niepowstrzymanego działania.

Ur., I, 212

Zdaniem Dygata, człowiek trwa w ciągłej wymianie pragnień. Chce być indywidualnością oryginalną, wyróżniającą się z ogółu, a jednocześnie należeć do niego:

Każdy jest w gruncie rzeczy trochę mitomanem i każdy czuje potrzebę przyozdobienia swojej biografii. Jeżeli nie ma na celu wyłudzenia, oszukania czy materialnego zysku, jest to naprawdę nieszkodliwe. Ludzie mają o nas fałszywe pojęcie, przypisują nam cechy charakteru, których nie mamy, i wymyślają sobie na nasz temat rzeczy, których nie tylko nie zrobiliśmy, ale nawet nie jest prawdopodobne, ażebyśmy zrobili. To nawet nie chodzi o to, aby to było coś złego lub uwłaczającego. Jesteśmy jednak źli. Jesteśmy źli, że bierze się nas za kogoś innego, a nie za nas samych. Jeżeli ten ktoś, za kogo nas biorą, jest lepszy od nas, to też nie zmienia sytuacji.

Chcemy być sobą, a nie kimkolwiek innym, choćby lepszym od nas. Ja jest jedyną rzeczą, którą naprawdę posiadamy.

Kolon., 106

W walce ze „wszystkimi awanturami [...] na drodze życia” każdorazowo odkrywamy swoją dwoistość. Naprzemiennie pragniemy zbliżyć się do innych, upodobnić się do nich, a jednocześnie usilnie chcemy być niezależni, niepodlegli władzy, jaką może mieć nad nami drugi człowiek. Zbigniew Kubikowski zauważył:

W losach bohaterów Dygata nie powinno się dopatrywać działania determinanty społecznej. Jest w nich jakiś walor uogólniający. Środowisko mieszczańskiej inteligencji (przecież nie tylko przedwojennej) jest tu próbówką, polem doświadczalnym. Efekty tych doświadczeń dotyczą powszechnej cechy ludzkich wyobrażeń o życiu. Każdy nosi w sobie jakąś „zaplanowaną” przyszłość, oddziela codzienność od marzeń. Pragnie przekroczyć własny krąg istnienia. Dlatego jedyną właściwą determinantą klęski jest motywacja psychologiczna. Dojrzałość *Podróży* polega na tym właśnie, że wprowadza tę motywację. To, co w *Jeziorze* prezentowały fragmenty pamiętnika, w *Pożegnaniach* kilka zgrabnie opowiedzianych anegdot – tutaj stanowi podstawową partię powieści. Dzieje Henryka, proces kształtowania się jego postawy i charakteru ukazuje właściwe perspektywy dla ostatecznego „punktu dojścia”. Nie są to perspektywy społeczne, obejmują każde środowisko, każdy los. Marta i Franka w *Śmierci i dziewczynie*, Krupczyński w *Liście* – każde z nich, po buncie na miarę własnych możliwości – musi powrócić do swojego „świata”, do „siebie prawdziwego”¹⁴.

Trudno się zgodzić z opinią krytyka, że bunt prowadzi do własnego świata. W rzeczywistości powieściowej Dygata nie ma miejsca na trwałe istnienie w przestrzeni własnego „ja”. Bohaterowie skazani są na ciągłą walkę z dwiema równorzędnie kuszącymi ich siłami – chęcią przynależności do ogółu, zjednoczenia się ze społeczeństwem, a chęcią

¹⁴ Z. KUBIKOWSKI: *Krąg istnienia*. „Odra” 1958, nr 34, s. 6.

zachowania odrębności i własnej jedności. Jeden element dominuje drugi, brak rodzi pragnienie. Ta stała rywalizacja sił (społecznych) i namiętności (indywidualnych) każdorazowo zaprasza do podjęcia gry. Przypomnijmy Freuda:

Łatwo stwierdzić, że psychiczna wartość potrzeby miłości opada zaraz wtedy, gdy tylko zostanie zaspokojona. Potrzeba jakiejś przeszkody, aby wywindować libido na wyżyny, w sytuacji zaś, w której naturalne opory względem zaspokojenia nie wystarczają, ludzie we wszystkich epokach zwykli wynajdować opory konwencjonalne, aby móc rozkoszować się miłością. Dotyczy to zarówno indywiduów, jak i całych narodów. W czasach, gdy zaspokojenie miłości nie napotykało na żadne przeszkody – na przykład w okresie upadku kultury starożytnej – miłość stawała się bezwartościowa i trzeba było silnych formacji reaktywnych, aby na powrót ustanowić niezbędne wartości afektowe. W związku z tym można wysunąć twierdzenie, że ascetyczny nurt chrześcijaństwa stworzył dla miłości waloryzacje psychiczne, których pogańska starożytność nigdy nie mogła jej użyczyć. Największe znaczenie osiągnęła miłość u ascetycznych mnichów, których życie prawie bez reszty wypełniała walka z pokusą libidalną. [...] Tak w ogóle słuszne jest również i to, że psychiczne znaczenie jakiegoś popędu rośnie wprost proporcjonalnie do tego, w jakiej mierze spotyka się on z odmową¹⁵.

Odnosząc klasyczne rozpoznanie psychologiczne do powieści Dygata, odkrywamy przyczynę oraz skutek działań bohaterów. Relacje między kobietą a mężczyzną zawsze determinuje walka sił, kalkulowania i przeliczania, w jakim stopniu związek się opłaci, a jednocześnie na ile pozostanie w sferze romantycznych pragnień, poza wszelką kalkulacją.

Sprzecznosc ta generuje groteskowy obraz świata przedstawionego, w którym wszyscy, koniec końców, okazują się egoistami.

¹⁵ S. FREUD: *Życie seksualne*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 2009, s. 188.

Niedosyt

Georg Simmel w *Filozofii pieniądza* napisał:

[...] rzadko uświadamiamy sobie, że całe nasze życie, od strony świadomościowej, toczy się jako odczuwanie wartości i myślenie o nich¹⁶.

Stanisław Dygat z tej reguły tworzy jeden z głównych tematów swojej prozy. Człowiek w prozie autora *Pożegnań* konstruuje swoją podmiotowość, starając się zaspokoić pragnienie, do którego zaistnienia niezbędne jest poczucie braku. Simmel przekonuje:

Świadomość, wypełniona wyłącznie przyjemnością, nie potrzebuje zwracać się ani ku swemu podmiotowi, ani ku swemu przedmiotowi. Zarazem wysublimowane estetyczne delektowanie się przejawia tę samą formę. [...] dopiero dodatkowy proces świadomościowy wyłania z tej dziewiczej [*unbefangenen*] jedności te dwie kategorie i zaczyna rozważać czyste rozkoszowanie się treścią, z jednej strony, jako stan stojącego naprzeciw pewnego przedmiotu, z drugiej zaś strony – jako działanie pewnego przedmiotu niezależnego od podmiotu. To napięcie, które rozrywa naiwno-praktyczną jedność podmiotu i przedmiotu i oba – jedno jako rewers drugiego – dopiero dla świadomości wytwarza, stworzone zostaje poprzez czysty fakt pragnienia. Gdy pragniemy czegoś, czego jeszcze nie mamy, treść ta pojawia się przed nami¹⁷.

¹⁶ G. SIMMEL: *Filozofia pieniądza...*, s. 44.

¹⁷ Tamże, s. 51.

Nagi popęd zmienia się w pragnienie, które wzbudza pożądanie. Dzieje się tak dopiero w momencie rozpoznania siebie jako podmiotu i uświadomienia sobie, czym jest dla mnie przedmiot, którego pragnę. Aby przedmiot zyskał dla podmiotu jakąś wartość, musi mieć cechy, które sprawiają, że zechcemy go osiąść. Musimy chcieć go osiąść, a więc także odczuwać jego brak:

Pragniemy rzeczy jakby dopiero poza ich bezwarunkowym poddaniem się naszemu używaniu i delektowaniu, tzn. wtedy, gdy stawiają mu jakiś opór. [...] Trywialne doświadczenie, polegające na tym, że cenimy wiele z tego, co posiadamy, dopiero wtedy, gdy to utraciliśmy, to, że prosta nieobecność pożądanej rzeczy wyposaża ją często w wartość, której upragnione skonsumowanie odpowiada tylko w niewielkim stopniu, czy też to, że oddalenie – w dosłownym i przenośnym sensie tego słowa – od przedmiotów naszych przyjemności ukazuje je w niewłaściwym świetle i ze wzmocnionym powabem – wszystko to są pochodne, modyfikacje, formy mieszane podstawowego faktu, że wartość nie rodzi się w stanowiącej jedność chwili delektowania się, lecz wtedy, gdy jej treść jako przedmiot odrywa się od podmiotu i staje naprzeciw niego, jako to, co *upragnione*, jako coś, dla otrzymania czego trzeba pokonać dystans, zahamowania, trudności. [...] Przeto pragnienie rzeczy nie dlatego prowadzi do trudności, że są one wartościowe, lecz nazywamy wartościowymi te z nich, które stawiają przeszkody naszemu pragnieniu posiadania ich¹⁸.

Cała prozatorska twórczość Dygata opiera się na zasadzie dążenia do zaspokojenia pragnienia. Paradoks takich dążeń, a może również ironia pragnień, polega na tym, że w chwili osiągnięcia upragnionego celu – na przykład zdobędziemy wymarzoną kobietę (*Jezioro Bodeńskie*, *Podróż*, *Dworzec w Monachium*) czy dostaniemy się na wymarzone zawody sportowe (*Disneyland*) – czar

¹⁸ Tamże, s. 52.

i urok zdobywcy przestają działać i znikają. Pozostajemy z uczuciem rozczarowania, że zaspokoiliśmy pragnienie, o którym powinniśmy tylko śnić. Elementem, bez którego pożądanie nie utrzyma swojej mocy, jest brak:

Tak jak świat bytu jest moim przedstawieniem, tak świat wartości – moim pragnieniem. Jednakże pomimo logiczno-fizycznej konieczności zaspokojenia każdego pragnienia przez jakiś przedmiot psychologiczna struktura pragnienia jest taka, że potrzeba ta skupia się często na samym zaspokojeniu, czyniąc przedmiot obojętnym, jeżeli tylko gasi on to pragnienie¹⁹.

Od pierwszej powieści i spotkania bezimiennego bohatera *Jeziora Bodeńskiego* z Suzanne protagoniści powieści Dygata uporczywie dążą do zaspokojenia pożądania. Odczuwają brak, który po zaspokojeniu pragnień przeradza się w obojętność. Adam Zagajewski²⁰ pisał w tym kontekście o „psychologii nieobecności”. W *Podróży* urzędnikowi w średnim wieku pożądanie każe odbyć podróż do Włoch. Aby jednak mogło ono się zrodzić, musi zostać wywołane brakiem. Po zaspokojeniu pragnienia automatycznie włącza się myślenie ekonomiczne, każące bohaterom racjonalizować swoje dotychczasowe postępowanie. Spełnione marzenie o podróży do Włoch okazuje nie do zniesienia:

Coś tu źle zostało wyreżyserowane, pomieszano dekoracje, kostiumy i epoki.

Jest już za późno.

Oto, po około trzydziestu pięciu latach, SPEŁNIAŁO SIĘ JEGO MARZENIE: wyjeżdżał za granicę.

Ale było już za późno.

Podr., 137

¹⁹ Tamże, s. 55.

²⁰ Zob. A. ZAGAJEWSKI: *Nie zachowując proporcji*. „Teksty” 1977, nr 4, s. 98–99.

Bohater *Podróży* czuje, że jest „za późno”, nie tylko z powodu różnic charakteru. Przypomnijmy: Szalaj pragnie się „rozczarować” (Podr., 168). Kiedy odkrywa, że Italia nie da mu spełnienia, odczuwa ulgę:

Pisał do siebie i tylko dla siebie, dla utwierdzenia swojej niezależności, dla wyznaczenia bezpiecznego dystansu między sobą a światem obcych wydarzeń (a i to przecież tu i ówdzie nakłamał!). Ale to i tak na nic się nie zdało. Już było PO WSZYSTKIM. Już było po rozczarowaniu, stało się to szybciej, niż można było przypuszczać. Henryk po paru dniach spędzonych w Rzymie zrozumiał, że nic go nie czeka, że nic się nie wydarzy. Był poza rzeczywistością, która go otaczała, nie miał do niej bezpośredniego dostępu. Równie dobrze mógł oglądać to wszystko w kinie albo na pocztówkach. Ba, znacznie lepiej, bo pocztówki i kinowy ekran można wypełnić do woli swoją wyobraźnią. [...] Wstydził się przed sobą nie wiadomo czego, prowadził ze sobą coś w rodzaju zawilego flirtu, jakąś skomplikowaną, niejasną grę.

Podr., 201–202

Rozczarowanie jest wkalkulowane w podróż, jaką odbywa bohater niepragnący innego scenariusza. Bardziej doświadczony i mądrzejszy od bezimiennego więźnia z *Jeziora Bodeńskiego*, wie, że spełnione marzenie zazwyczaj okazuje się wielkim rozczarowaniem. W ogólnej kalkulacji nie warto podążać za naszymi najsłynniejszymi marzeniami. Próba ucieczki z miejsca zniewolenia w *Jeziorze Bodeńskim* kończy się fiaskiem marzenia. Powrót do obozu jest najlepszym wyjściem w momencie, w którym można jeszcze ocalić dla siebie część snutych fantazji o wolności.

Dygat „ustawia” swoich bohaterów w różnych sytuacjach, odgrywają oni różne role. Pisarz pokazuje w ten sposób, jak dużą władzę nad człowiekiem mają pragnienia²¹,

²¹ Zdzisław Skwarczyński zauważa, że charakterystyczna dla twórczości pisarza opozycja pragnienia i rzeczywistości z biegiem czasu

których zaspokojenie skutkuje tym, że „przedmiot” (obiekt pragnień) przestaje być już interesujący. Niepohamowana żądza posiadania sprawia, że po zaspokojeniu jednego pragnienia człowiek od razu zmierza ku nowemu²².

Nie wszystkie oczekiwania się spełniają, a osiągnięty cel nie zawsze przynosi spełnienie. Jak zatem wybrnąć z impasu?

zaczyna powszednieć i gubi swoją oryginalność: „[...] miłosne rozstanie, rozmaicie motywowana niemożliwość spełnienia lub też męka pragnienia, które nie może i nie powinno być spełnione. Trzeba przed spełnieniem uciekać. Niebezpieczeństwo polega nie na samej powtarzającej się ucieczce, geście odejścia. Coraz częściej poza kontrolą pisarza krystalizuje się sentymentalizm z coraz mniejszą przymieszką owego krytycyzmu, który decydował o wartości pisarstwa Dygata”. Z. SKWARCZYŃSKI: *Stanisław Dygat*. Warszawa 1976, s. 165.

Inaczej na tę kwestię patrzy Barbara Gutkowska, umiejscawiając pisarza w przestrzeni mitów, które budują świat jednostki i jednocześnie go ograniczają: „Centralnym problemem tej twórczości stało się [...] ironiczne i sceptyczne rozpoznanie sytuacji człowieka we współczesnym świecie. Człowieka kształtowanego przez kulturę – literaturę, kino, ideologie polityczne, schematy obyczajowe – i wytwarzane przez nią mity. Układ ten rodzi poczucie wyobcowania, stymulując jednostkę do odszukania swej autentyczności w stałym zaprzeczaniu kulturowym wzorom i tworzeniu własnych, jednostkowych mitologii, które jednak okazują się jedynie odbiciem determinant kulturowych. Tworzy w ten sposób Dygat obraz człowieka uwięzionego w nieusuwalnej antynomii pomiędzy pragnieniem własnego wyrazu i niemożliwością jego spełnienia”. B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata...*, s. 10.

²² Zob. G. SIMMEL: *Filozofia pieniądza...*, s. 271–272.

(Anty)bohater

Michał Januszkiewicz, analizując twórczość Stanisława Dygata, usytuował ją w przestrzeni egzystencjalizmu. Badacz stwierdził, że bohater jest kreowany na antybohatera²³ i outsidera, który ma wyróżniające go spośród innych postaci cechy:

Warto krótko dopowiedzieć: antybohater przeczy egzystencjalistycznym postulatom: 1) ucieczka od wolności w egzystencję „rzeczopodobną”, 2) wybiera bierność zamiast zaangażowania, 3) jego życie to domena nieautentyczności, „złej wiary”. Jednocześnie trzeba podkreślić, że z drugiej strony antybohater doświadcza przecież typowych stanów „egzystencjalnych”, takich jak np. samotność, lęk czy rozpacz. I tego chyba nie rozumieli młodzi debiutanci pokolenia „Współczesności”. W przeciwieństwie do Stanisława Dygata²⁴.

²³ D. NOSOWSKA: *Słownik motywów literackich*. Warszawa-Bielsko-Biała 2013, s. 13: „Antybohater – termin pomijany raczej w słownikach terminów literackich, w słownikach języka polskiego określany bywa jako »postać w utworze literackim, mająca cechy ujemne, będąca zaprzeczeniem cech bohatera«”. Autorka hasła wymienia następujące cechy antybohatera: niezdolność do heroicznych czynów, przeczenie stereotypom, bierność. Są one charakterystycznymi wyróżnikami postaci, budują także negatywny charakter jej odbioru. Postaciom Dygata można je również przypisać, sądzę jednak, że warto uwolnić je od etykiety antybohaterstwa, która zawęży możliwości interpretacyjne i przez samo użycie pojęcia podpowiada interpretację.

²⁴ M. JANUSZKIEWICZ: *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*. Poznań 1998, s. 113.

W rozumieniu badacza

Każdy antybohater jest bierny. Należy mówić nawet o dwóch podstawowych rodzajach bierności – obu reprezentowanych zresztą w twórczości Stanisława Dygata. Pierwszy to podporządkowanie się losowi. Pojęcie losu winno być tutaj rozumiane jako swoiste fatum, przeznaczenie, a więc to wszystko, co wydarza się jednostce bez względu i niezależnie od jej woli (nie chodzi zatem o los w znaczeniu aktywnym, bo i taki przecież istnieje – wówczas, gdy człowiek decyduje się na kształtowanie własnej egzystencji; *notabene* właśnie los traktowany jako pewna aktywność bytu jawi się sprawą postulowaną przez egzystencjalistów, nie zaś los w znaczeniu biernym: ten ostatni stanowi – co bardzo istotne – domenę życia zreifikowanego, uprzedmiotowionego. [...] Oczywiście, wniosek, jaki nasuwał się stąd choćby Camusowi czy Sartre'owi, był jednoznaczny: należy się zaangażować. Dopiero wtedy mówić będzie można o humanizmie i człowieczeństwie. Ale z tych samych przesłanek wysnuć można jeszcze jeden wniosek, tamtemu przeciwny: że nie ma powodu do jakiegokolwiek zaangażowania. I tę oto postawę wybiera antybohater. W ten sposób wybiera życie urzeczowione²⁵.

Nie sposób się nie zgodzić z tym, że proza pisarza zakorenowana jest w egzystencjalizmie, dlatego warto przyjrzeć się bliżej – proponowanemu przez Januszkiewicza – rozpoznaniu biernej postawy antybohatera. Wielokrotnie przypominana abulia, na którą – zdaniem badaczy – chorują wszyscy bohaterowie autora *Pożegnań*, jest wyznacznikiem negatywnych cech tych postaci. Zobaczmy jednak bierność bohaterów z innej perspektywy. Jeżeli brak spełnienia napędza wszelkie działanie człowieka, sprawia, że dążymy do realizacji jakiegoś celu, to postawa bierna ustawia nas w pozycji ciągłej gotowości i oczekiwania na spełnienie. Człowiek w ujęciu Dygata jest jednostką groteskową i znie-

²⁵ Tamże, s. 115.

woloną (tu zgoda z Januszkiewiczem), ale ze zniewolenia potrafi zrobić użytek. Brak działania, czyli postawa bierna, paradoksalnie może przynieść mu więcej korzyści niż działanie, które okazuje się nieopłacalne.

Bohater *Jeziora Bodeńskiego* marzy w obozie internowania o tym, aby móc wziąć czynny udział w działaniach wojennych, wyrwać się z „mało męskiej niewoli” (JB, 218), stać się w pełni mężczyzną. Kiedy okoliczności sprzyjają ucieczce, podejmuje działanie, mające na celu przyłączenie się do walczących. Wzniosłą motywację wszakże od samego początku pisarz kwestionuje:

– Zawsze kłamiesz przed samym sobą, zawsze stajesz tyłem i udajesz, że nie widzisz, aby cię tylko z miejsca nie ruszono i pozwolono drzemać, igrając z marzeniami. Wiesz dobrze, ile twoja nędzna niewola męsko-damska warta. Nie śmiesz w oczy patrzeć żołnierzom niemieckim, którzy pilnują cię w mundurach, a broń mają u pasa. Jeżeli nie możesz już inaczej, jak w niewoli, to uciekaj, znajdź jakiś front, daj się wziąć jako jeńiec, a wtenczas *chapeau bas*. Mundur, salutowanie, komenda wojskowa, szarża i uznanie hierarchii, ba, palma męczeństwa i bohaterstwo. [...]

– Uciekaaaj! – zawył głos tak potężnie, że poderwałem się i usiadłem na łóżku. Popatrzyłem z przerażeniem, czy nie obudzili się moi współtowarzysze. [...]

Zerwałem się i ubrałem pośpiesznie...

JB, 218–219

Wątpliwą motywację bohatera, który pragnie walczyć dla podsuwanej mu przez wyobraźnię korzyści, jaką mają być kartki na żywność, demitologizuje romantyczny mit walki wyzwolenczej²⁶. Zostawiając jednak ten wątek, skupmy się na czynie, na który, jak dowodzi Januszkiewicz, bohaterowie Dygata się nie decydują.

²⁶ Por. B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata...*

Wystraszony mężczyzna mimo wszystko podejmuje próbę działania, która kończy się klęską i powrotem do obozu. Warto się zastanowić: czy powrót do więzienia traktować jako przegraną?. Czyn sprowadza na bohatera niebezpieczeństwo, zaatakowany w lesie, mógł zostać zabity. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności trafia na innych uciekinierów. Całą scenę pisarz utrzymał w konwencji groteski (zob. JB, 224). Młot dzielnego żołnierza, udającego się na wojnę z pobudek patriotycznych, zostaje zdegradowany. Dygat wysmiewa nie tylko ekonomiczne, lecz także religijne motywacje. W ironiczny sposób przedstawia dwóch towarzyszy bezimiennego bohatera. Francuski żołnierz i polski żołnierz pochodzenia chłopskiego reprezentują tu bliźniacze postawy. Obaj są romantycznie nastawieni względem patriotycznej powinności: chcą służyć swojemu krajowi, mają takie same imiona i motywacje:

Siedliśmy znów pod szalasem i zapaliliśmy. Jak przedtem, Jasiek i Jean opierali się o siebie, a gdy tak patrzyłem na nich, wyzwoliła się nurtująca mnie myśl:

– Jasiek! – krzyknąłem – czy wiesz, co będziemy robić? Przedrzemy się stąd do Anglii i tam utworzymy legion polsko-francuski. Tak, legion polsko-francuski. Walczyć będziemy o ratowanie polskiego ciała i francuskiego ducha. Świat może istnieć tylko, kiedy my się złączymy. Będę waszym wodzem, będę niósł przed wami biało-czerwony sztandar z kogutem wyhaftowanym na trójkolorowym polu. [...]

Jasiek patrzył na mnie bezrozumnie i z entuzjazmem kiwał głową.

– Tak, tak. Tak, tak, tak.

Powtórzyłem to samo po francusku. Jean nie więcej zrozumiał i z nie mniejszym entuzjazmem kiwał głową.

– *Oui, oui. Oui, oui, oui.*

JB, 228

Groteskowa scena, w której dwaj żołnierze poddają się marzeniu bohatera, kończy się powrotem bezimiennego

uciekiniera do obozu. Szumne plany „czynu” zostają szybko zarzucone:

Wdrapałem się i po chwili byłem już na korytarzu mojego gmachu szkolnego. Zapadła na mnie ciemność i znów duszność porwała za gardło. Piętro wyżej słychać było kroki policjanta. Porwała mnie rozpacz, wściekłość i przerażenie. Czemu wróciłem? Gdzie jest mój czyn? Zawsze, zawsze biegnę popędzony nagle ku czynowi i zawsze zawracam z granicy.

JB, 231

Odpowiedzią na pytanie, jakie zadaje sobie niedoszły przywódca, może być zdiagnozowanie choroby mocy. Barbara Gutkowska zwróciła uwagę na demaskacyjny ton prozy Dygata, reinterpreterujący i ośmieszający mity narodowe. „Przyszli bohaterowie” zostają pojmani, a próba ich ucieczki okazuje się bezsensowna. Pisarz całą opowieść o ucieczce buduje na podstawie bezpośredniego, wręcz literalnego nawiązania do *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Nawiązanie to badacze interpretują jako objaw niezaradności postaci:

W jego obrachunku z osobistą i narodową przeszłością używa Dygat – podobnie jak Gombrowicz w *Trans-Atlantyku* lub Andrzejewski w *Popiele i diamentach* – obrazu-symbolu chocholego tańca Wyspiańskiego i ostatniego poloneza z *Pana Tadeusza*. Podobnie jak Wyspiański w *Weselu*, przedstawia Dygat problem beczynności swego bohatera, który – podobnie jak Poeta czy Gospodarz z *Wesela* – ubolewa nad swoją słabością i słabością swego rodu²⁷.

Bohater zaczyna marzyć o ucieczce w półśnie, a po powrocie do obozu ciągle słyszy wersy z pieśni Chochola. Jan Błński, interpretując dzieło Wyspiańskiego, wskazuje

²⁷ H.C. ТРЕПЕ: „Jezioro Bodeńskie” Dygata wobec tradycji romantycznej. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” (1988) [wyd. 1990] r. 23, s. 100.

symboliczny charakter dramatu, będącego krytyką wszystkich warstw społecznych w Polsce:

Nie chodzi przy tym o jakieś konkretne opcje polityczne, ale o zakwestionowanie postawy całej wspólnoty. Przyjmowano wtedy zgodnie, że godzina, kiedy legenda stanie się rzeczywistością, jest odległa. Wyspiański skrócił – w scenicznej fikcji, naturalnie – czas oczekiwania, pokazał symboliczne „wesele” „panów” z ludem. „Panowie” pozostali oczywiście patriotami, chłopi się nimi stali. Jak pisał Starzewski, „legenda stała się ciałem [...] Wyspiański znajduje w sobie dość okrucieństwa, by skonfrontować ją z działaniem, działaniem, którego ona nie jest w stanie udźwignąć”. Tak więc zarówno „panowie”, jak i chłopi nie stanęli na wysokości zadania. [...] W istocie konkluzja *Wesela* jest, jak na komedię przystało, niesłuchanie pesymistyczna: dawni możni (Hetman) zdradzili, politycy zbankrutowali, lud nie potrafi przyjąć misji, a o inteligentach lepiej w ogóle nie mówić²⁸.

Nieprzygotowanie do działania staje się największą klęską w dramacie. W przypadku Dygata bezmoc bohatera *Jeziora Bodeńskiego* jest innego rodzaju²⁹. Pisarz przywołuje sytuację, w której trudno ocenić jednoznacznie, w jakim stopniu rezygnacja z działania jest klęską. Trudno nie zaakceptować wątpliwości, jakie ma niedoszły uciekinier. Spośród wielu wywołujących uśmiech uwag narratora jedna z nich szczególnie zwraca uwagę:

Gdzież mi się wałęsać i przewodzić wśród narodów?
Czy mogę porzucać swoje obowiązki? Obowiązki wobec

²⁸ J. BŁOŃSKI: *Wyspiański wielokrotnie*. Oprac. i red. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Wykłady z jęz. franc. przeł. J. BŁOŃSKA, K. BŁOŃSKI. Kraków 2007, s. 90–91.

²⁹ Por. na temat kreacji bohatera: C.P. DUTKA: *Mit i gest. Bohater kordianowski prozy rozrachunków inteligenckich*. Zielona Góra 1986, s. 121–130.

własnych zdarzeń? Wobec ogółu własnego życia i wobec szczegółików? Miałem Vilbertowi opowiedzieć o Krakusie i Wandzie. Miałem jutro rano odpisać na list Mateuszowi Klingerowi i pożyczyć pięćdziesiąt papierosów Wildermayerowi. [...] Przecież gdy zostanie stwierdzona moja ucieczka, Zahlmeister pokłóci się z leutnantem i będą trapić internowanych co najmniej przez tydzień. Będą trapić z mojego powodu. Świat i narody daleko, a tu moje życie tuż. I czy mam rację, licząc wciąż jeszcze na Francję? Co mnie Francja obchodzi? Francja mnie oszukała, zdradziła. Mnie obchodzi Polska, a do Polski najbliżej z mojego gmachu szkolnego.

JB, 230

Wątpliwości uciekiniera mogłyby zostać odebrane jako część kreacji antybohatera, który musi się przed sobą w jakiś sposób usprawiedliwić. Pieśń Chochola, którą słyszy wystraszony bohater w obozie, potęguje atmosferę straty i prowokuje do podjęcia czynu. Narrator po raz drugi decyduje się nie podejmować działania i porzuca zamiar zabicia policjanta. Znowu ważna staje się motywacja zaniechania czynu. Pytanie o powinność względem „sprawy wyższej” i o cenę spokoju własnego sumienia zyskuje namacalną, konkretną odpowiedź. Jest nią śpiew Chochola, który – w przeciwieństwie do tego z *Wesela* – zwiastuje koniec złego snu, a nie pograżanie się w letargu tańczących postaci.

Pisarz wprowadza czytelnika w przestrzeń, w której traci on pewność co do autentyczności opisanych wydarzeń. Lekturze przesyczonej śmiechem ni to Chochola, ni to Roullota towarzyszy wątpliwość bohatera, uzmysławiającego sobie dopiero teraz, kto śpiewa pieśń. Dowcipem okazuje się także marzenie o ucieczce, która nie byłaby możliwa. Róg Wernyhory staje się w *Jeziorze Bodeńskim* niebezpiecznym narzędziem, które w „działaniu” doprowadziłoby do klęski bohatera. Wycofanie się z planów ucieczki i formowania legionów jest dla bohatera najlepszym i najbardziej opłacalnym wyborem. Informacja o niemożności ucieczki przynosi ulgę.

Śmiech Roullota kontrastuje z wydarzeniami, potęgując ich groteskowy charakter. Bohaterstwo okazuje się jedynie śmiechem z pieśni zwariowanego staruszka, dla którego siebie poświęcać nie warto. Marzenie o przyłączeniu się do walczących czy o dokonaniu bohaterskiego czynu skonfrontowane zostaje z powinnościami etycznymi. Barbara Gutkowska zauważyła:

Podtrzymując podstawową dla romantyzmu opozycję rozumu i uczucia, z uczucia czerpie przeświadczenie o własnej odrębności i sile. Dygat dołącza do niego jeszcze jednostkowe przekonanie bohatera o nieprzekraczalności podstawowych norm etycznych, które pozwalają mu dojrzeć człowieka-osobę nawet we wrogu. W ironicznej, pozornie tylko degradującej bohatera, parafrazie *Kordiana* („Jam policjantów morderca”) zawarł Dygat problem moralnej odpowiedzialności osobistej, powstrzymującej realizację romantycznego czynu. [...] W kontekście moralnej odpowiedzialności człowieka za własne działania gra bohatera z romantycznym mitem czynu nabiera znamion tragicznych³⁰.

A zatem: nie tylko etyka, której przeciwstawiona jest romantyczna powinność, lecz także mit czynu zbrojnego. W *Pożegnaniach* – „narodowy mit czynu powstańczego służy [...] grze obyczajowo-towarzyskiej, która pozwala na zachowanie komfortu psychicznego i poczucia własnej godności »cudem ocalałych«”³¹. W *Salonie warszawskim 1944* – „»dzięki« wojennemu koszmarowi dochodzi do nobilitacji mało ważnych zachowań obyczajowych”³². Sposób prezentowania zachowań ludzkich w czasie wojny ośmiesza i burzy mit. Podobną funkcję pełni Roullot w *Jeziorze Bodeńskim*. Jego śpiew każe podać w wątpliwość kształt i zasadność czynu. Ironiczny wydźwięk sceny ucieczki współgra z epizodem, w którym do obozu przybywa Mar-

³⁰ B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata...*, s. 54.

³¹ Tamże, s. 56.

³² Tamże, s. 57.

kowski Harry. Stanowi on przeciwieństwo „bezwolnego” i „biernego” bohatera *Jeziora Bodeńskiego*. Nie przypomina go ani wyglądem, ani zachowaniem. Markowski Harry, Polak, który zmienił swoje obywatelstwo, jest postacią działającą. Aktywna postawa, elegancki ton i maniery imponują bohaterowi, który zaczyna się mu tłumaczyć ze swojej stagnacji. Dygat jednak bardzo szybko zmienia perspektywę. Harry wykazuje gotowość do współpracy z każdym, byle tylko na tym zarobić. Jego aktywna postawa nijak się ma do wyobrażenia i naiwności narratora, który chce przez chwilę przyłączyć się do mężczyzny, marząc o wspólnej walce. Działalność konspiracyjna Markowskiego okazuje się jednakże pod względem moralnym dwuznaczna:

Jak by to panu powiedzieć, nie wiem, czy mi się to zręcznie uda: są dwie strony... Najważniejsze, żeby być zawsze po jednej i granicy między tymi stronami nie przekraczać. A już tam wolno być świnią czy czym się chce. To nie tylko chodzi o sprawy narodowe i polityczne, które w tej chwili mam na myśli, ale sądzę, że taka etyka wobec życia w ogóle nie jest zła. [...]

Tego popołudnia Markowski Harry opuszczał nasz obóz. Podobno przyszło dla niego zwolnienie, że jest niezbędny dla pracy w przemyśle wojennym. Walizka ze świńskiej skóry, pled na rękę, wytworny, w cyklistówce. Portier z hotelu „Adlon” pobiegł po taksówkę, do której wniósł walizkę ze świńskiej skóry. Napiwek. Niski ukłon czapką.

JB, 207–208

Bohater nie wie, jak ocenić „aktywność” Harry’ego, tę ocenę wystawia sam pisarz, podkreślając – dwukrotnym zaakcentowaniem posiadania przezeń walizki ze świńskiej skóry – „świńskość” mężczyzny. Domniemane przez eleganckiego handlarza „frajerstwo” bohatera, w konfrontacji z niejednoznacznym postępowaniem etycznym Markowskiego, zaczyna działać na korzyść narratora, którego postawa, choć może naiwna, wzbudza więcej sympatii odbiorcy.

Czy wybory, jakich dokonał bohater, można za Michałem Januszkiewiczem uznać za objaw urzeczowienia siebie? A może jedynym właściwym wyborem jest ten, kiedy to myślimy o własnym dobru? Odwrócenie klasycznego modelu, w którym aktywny bohater staje się pozytywną postacią, pozwala pisarzowi na ośmieszenie zbiorowych wyobrażeń o powinności jednostki, która musi podejmować działanie. Wspominana już przeze mnie „nieopłacalna” aktywna postawa Marka Arensa także ośmiesza klasyczne podejście do powinności bohatera. Autor *Kołonotatnika* gra konwencjami, odwracając przyjęte modele zachowań, przywołuje przestrzeń absurdu, gdzie bierność, wycofywanie się ze związku i niedecydowanie się na podjęcie działania przynoszą korzyść bohaterom³³.

³³ Dla zrozumienia postaci prozy Stanisława Dygata, ich zachowań i motywacji, lepszą kategorią niż „antybohater” jest wprowadzone przez Jacka Łukasiewicza pojęcie „mieszaniec”. Krytyk wywiódł je z powieści Teodora Parnickiego: „Mieszaniec [...] niejako z natury jest słaby. Dzieciństwo mieszańca pełne jest upokorzeń. Kompleksy nawarstwiają się i narastają. Nieraz tragiczna szarpanina pomiędzy jednym a drugim dziedzictwem stwarza chęć wyrwania się, wypoczynku – do pragnienia samobójstwa włącznie. Dlatego mieszaniec nie tylko pragnie, ale również potrzebuje pociechy, której nikt dać mu nie może, chyba drugi mieszaniec. Nie wszyscy wytrzymują”. Krytyk pisze dalej: „Jedni błakają się we własnej wyobraźni”, a jednak mogą mieć olbrzymi wpływ na rozwój społeczeństw w skutku swojej inności (s. 186) J. ŁUKASIEWICZ: *Republika mieszańców*. Wrocław 1974. „Mieszaićcom tym przypada rola rzeczywistych motorów historii. Aby mogli działać skutecznie, winni uświadomić sobie własną sytuację, w założeniu już tragiczną. Nie mogą bowiem stać się pełnoprawnymi udziałowcami kultur, które ich zrodziły. Zawsze będą odrzućeni przez każdą ze stron jako istoty niepełne [...]” (tamże, s. 183). Człowiek, który jest mieszańcem, może być nim poprzez związek krwi, ale także z „ducha” (tamże, s. 185). Łukasiewicz pokazuje mieszańca jako osobę aktywną, marzycielską, pragnącą zmienić świat, przekraczającą dwa światy kulturowe. Sądzę, że postaci prozy Dygata – pomimo swej pozornej bierności – wpisują się bardziej w model mieszańca niż antybohatera. Wymieszanie krwi, zderzanie się pierwiastków romantycznych z pierwiastkami krytycznymi tworzą specyficznego bohatera, który jest bez wątpienia Polakiem.

Masochizm

Warto także przyrzeć się jeszcze jednej klasyfikacji, którą Michał Januszkiewicz łączy bezpośrednio z biernością. Badacz zauważa:

[...] pragnienie nie ma jednak nic wspólnego z rzeczywistością. Postaci Dygata transcendują je w sferę marzeń, bo tylko w marzeniach stają się dla siebie takie, jakimi chciałyby siebie uczynić i widzieć – niezmierne i doskonałe. W marzeniach nie ma już przecież mowy o aktorstwie, odgrywaniu ról. Nie ma falsyfikowania siebie i świata. I na tym, niestety, polega złudzenie i samooszustwo, z którym wiąże się życie wyobrażeniowe. [...]

Według Dygata, grają wszyscy, niezależnie od pozycji społecznej czy zawodu. Rzeczywistość okazuje się niewystarczająca, zbyt uboga, bo... nie spełnia oczekiwań. [...]

Wybierając teatralny styl życia, ludzie wybierają jednocześnie nijakość: nie mogą żyć naprawdę ani w rzeczywistości, ani (z naturalnych względów) w swej wyobraźni³⁴.

Samooszustwo, bierność i nijakość łączone są tutaj z masochizmem, który – za Karen Horney – badacz rozumie jako „poczucie wewnętrznej słabości” oraz „bezradności wobec losu”³⁵. Bohater cierpi, bo nie jest w stanie wyzwolić się ze stworzonego mu przez innych ludzi więzienia „ograniczeń”. Miłosne praktyki postaci są w tych powieściach

³⁴ M. JANUSZKIEWICZ: *Tropami egzystencjalizmu...*, s. 136–137.

³⁵ Tamże, s. 142–143.

oznaką masochizmu zbudowanego na ciągłym omijaniu spełnienia.

Charakterystyczny rys zachowań widoczny jest także w opowiadaniach publikowanych w prasie. Jak zauważa Piotr Michałowski,

Ciekawym epizodem wydaje się opowiadanie *Dziewczyna w dżinsach* („Literatura”, 1975), gdzie w perspektywie przekreślonych marzeń rozgrywa się przygoda zgoła nieprzypadkowa, choć wszystko przebiega we właściwej Dygatuwi atmosferze „niechciejstwa”, bezcelowości i przypadku. Bohater, nie tyle dla zrealizowania marzeń (tytułowa dziewczyna), które od początku uważa za nonsensowne, co dla sprawdzenia siebie, kreuje prywatną lekcję nonkonformizmu – poświęca karierę w imię wierności własnym przekonaniom. I jakkolwiek wyrazistość tej postawy zbliża ją do motywów obecnych w „kinie moralnego niepokoju” schyłku lat 70., tyleż w niej idealizmu, co masochizmu samozniszczenia. To raczej kolejny kapryśny eksperyment, tym boleśniejszy, że dokonany na sobie: złamanej bezpowrotnie kariery nie wynagradza ani zdobycz (dziewczyna – służąca za lustro, sumienie), ani nawet satysfakcja z moralnego ocalenia³⁶.

Januszkiewicz, poszukując odpowiedzi na przyczynę takiego postępowania bohaterów, kategoryzuje:

Masochistyczne skłonności bohaterów Stanisława Dygata wydają się konsekwencją swoistego głodu uczuć, zachłanności związanej z pragnieniem intensywnego przeżywania. A takowe możliwe jest dopiero wtedy, gdy przeżywaniu towarzyszy cierpienie, niepokój duchowy³⁷.

³⁶ P. MICHAŁOWSKI: *Silva rerum Dygata*. „Nowe Książki” 1991, nr 10, s. 58.

³⁷ M. JANUSZKIEWICZ: *Tropami egzystencjalizmu...*, s. 144.

Szukając przyczyny tego, że postaci lubią cierpieć, badacz odnajduje trzy powody. Po pierwsze: postaci zadają sobie ból, aby odebrać broń potencjalnym wrogom („masochizm obronny”); po drugie: chcą z masochizmu wyciągnąć jak największe korzyści, zainteresować innych swoją osobą; po trzecie: chcą wieść życie wyobrazeniowe³⁸. Co ciekawe, odrzuca możliwość, że cierpienie może służyć tylko konstytuowaniu pragnienia:

Chciałoby się powiedzieć, że generalnie bezpośrednie przyczyny samego cierpienia wydają się znane – konstytuują je pragnienie (pragnę tego, czego nie mam, oraz/lub pragnę się pozbyć tego, co mi przeszkadza, i lękam się otrzymać to, czego nie mam, oraz/lub pragnę się pozbyć tego, czego nie chcę). Czyżby więc miłość cierpienia (masochizm moralny) związana była z pragnieniem nieustannego doświadczania tych stanów? Na pewno nie³⁹.

Na postawione przez badacza pytanie trzy odpowiedzi wiążą się z ekonomią. Podmiot postępuje tak, żeby coś dla siebie zyskać. Sądzę, że do punktów wymienionych przez Januszkiewicza warto dopisać czwarty: czerpanie przyjemności z przeżywanych doświadczeń, choć – wedle norm kulturowych – nie powinny one takiej przyjemności sprawiać.

Na temat masochizmu w twórczości Dygata wypowiadał się także Mieczysław Orski⁴⁰. Nurtowało go pytanie: dlaczego postaci Dygata postępują w tak specyficzny sposób?. Jeżeli ich działanie było obliczone nie na czytelnika, to na kogo?

Na tak formułowane wątpliwości odpowiada Georges Bataille, że siły erotyki częstokroć sytuują się poza porządkiem racjonalności:

³⁸ Tamże, s. 144–147.

³⁹ Tamże, s. 146.

⁴⁰ Por. M. ORSKI: *Kto się boi Marka Arensa?*. „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 10, s. 41–45.

W istocie poszukiwanie środków jest zawsze rozsądne. Poszukiwanie celu zaś wynika z pragnienia, które często przeczy rozumowi.

Zaspokajając pragnienie, często działam wbrew korzyści. Mimo to mu ulegam, gdyż nagle stało się mym celem!⁴¹.

Wyrzucanie poza nawias możliwości, wyboru własnego cierpienia dla potrzymania siły pragnienia bohatera jest wyborem interpretatora, który nie potrafi zaakceptować tak – wydawałoby się – nieracjonalnego postępowania. Strata, ból, niespełnienie są – paradoksalnie – niezbędnym elementem dalszego rozwoju bohatera. Gdyby zabrakło pragnienia, życie straciłoby sens:

Postawa jego [tj. Dygata – E.B.] bohaterów jest [...] porównywalna z postawą Sokratesa z *Uczty* Platona, który nigdy „nie dopuszcza do takiego zaspokojenia erotycznego, które mogłoby wygasić dalsze pragnienia. Bo dla Sokratesa Eros to siła duchowa, to niegasnące pragnienie. Sokrates porusza się jakby linią graniczną między pełnią a niepełnością. Ideałem zdaje się [...] przeżycie pełni doświadczenia erotycznego w taki sposób, aby pozwalało ono uświadomić sobie niepełność tego doświadczenia, aby odkrywało możliwości tkwiące ponad nim. Stale niedostępny i stale pożądany kres pragnienia”⁴².

Brak spełnienia jest tym, dzięki czemu człowiek dąży do pełniejszej realizacji. Pragnie znaleźć, osiągnąć coś/kogoś lepszego. Brak konstytuuje i popycha człowieka do dalszego działania. Podkreślana przez Barbarę Gutkowską niezwykła moc „niegasnącego pragnienia” pozostaje w sprzeczności z – zauważoną przez badaczkę – tendencją dominującą w powieściach Dygata. Czytamy:

⁴¹ G. BATAILLE: *Łzy Erosa*. Wprowadzenie J.M. Lo DUCA. Przekład i posłowie T. SWOBODA. Gdańsk 2009, s. 24.

⁴² B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata...*, s. 64.

[...] miłość ma wtedy prawdziwą wartość, gdy jest przeżywana, a nie odgrywana. I nie tylko uczciwość sugeruje zdarcie masek, ale głównie potrzeba ochrony własnej indywidualności⁴³.

Rzeczywiście, bohater powieści Dygata pragnie miłości, która by go nie ograniczała, nie byłaby odbiciem masek i norm, jakie narzuca kultura. Chęci zdarcia masek i ukazania prawdziwego siebie nie towarzyszy jednak realizacja zamierzeń. Zakończenie gry udawania byłoby ostatecznym zwycięstwem. Co wtedy stałoby się z pragnieniem?

Groteskowy sposób opisu życia, zawieszonego ciągle pomiędzy spełnieniem a pragnieniem, stanowi charakterystyczną cechę pisarstwa autora *Pożegnań*. Jego bohaterowie – jak napisała Gutkowska – pragną „zdzjąć z siebie maski”, ale jednocześnie pragną i starają się z całych sił nie dopuścić do spełnienia marzenia. Optymalnym stanem, przynoszącym najwięcej korzyści, jest zatem oscylowanie pomiędzy spełnieniem a nasilaniem się pragnienia. Toteż wszelkie zachowania uznawane za przejaw masochizmu mogą być interpretowane jako konsekwentna strategia, mająca na celu uniknięcie możliwości ostatecznego spełnienia. To dlatego bohaterowie Dygata unikają podejmowania ostatecznych decyzji w układzie: mężczyzna – kobieta.

W ogólnej ekonomii życia prawdziwa miłość jest nieopłacalna. Prowadzi do nasycenia i rozczarowania, z jakim musiał się zmierzyć Henryk Szalaj w swoim małżeństwie. Okazało się ono kolejnym więzieniem. Podobnie zachowuje się Marek Arens w związku z Agnieszką. Coraz mocniej zaczyna sobie uświadamiać, jaką pułapką może być dla mężczyzny zdobycie upragnionej kobiety; przed rozczerowaniem chroni go tylko obecność wyśnzionej Jowity, o której zdobyciu może marzyć. Ona stanowi cel ratujący bohatera przed rozczerowaniem, wynikającym ze spełnienia w ra-

⁴³ Tamże, s. 61.

mionach Agnieszki. Szczególny rodzaj masochizmu obecny w powieściach pisarza służy najprostszemu, a jednocześnie najważniejszemu dla rozwoju jednostki elementowi – podtrzymaniu pragnienia, które popycha go do ciągłego konstituowania się na nowo. Podmiotowości, która tworzy się w okrzyku: „Ja chcę!”.

Dopóki podmiot wyraża chęć posiadania, jest w stanie się dookreślić, scalić w osobowość odczuwającą jednocześnie – brak i pragnienie. Trwać w pozycji „pomiędzy”, która wskutek odczuwanego uczucia braku pozwala znaleźć podstawę budowania tożsamości. Masochistyczne skłonności bohaterów Dygata przynoszą im ból i cierpienie, rozczarowania, jednakże bez tych uczuć nie byłoby radości wynikającej z przybliżania się do spełnienia. Nie o zwycięstwo tu chodzi, lecz o przybliżanie się do niego i o trwanie w ciągłym napięciu i euforii – w oczekiwaniu na sukces.

W tym kontekście warto przyjrzeć się – z innej perspektywy – relacjom kobiety i mężczyzny w powieściach Stanisława Dygata. Przywołałmy tutaj stanowisko Slavoja Žižka, który interpretował sposób funkcjonowania w kulturze postaci Damy. Przypominając Lacana, zanotował:

Stosunek rycerza do Damy jest [...] stosunkiem poddanego-niewolnika, to relacja wasala wobec feudalnego Pana-Suwerena, który wystawia go na pozbawione sensu, uwłaczające, niewykonalne, arbitralne i kapryśne próby. [...] Tym samym Dama jest jak najdalsza od jakiegokolwiek czystej duchowości: spełnia rolę nieludzkiego partnera w sensie radykalnej Inności, całkowicie niewspółmiernej z naszymi potrzebami i pragnieniami. Dama to raczej rodzaj automatu lub maszyny, która wydaje na oślep pozbawione sensu nakazy.

To właśnie zbieżność absolutnej, nieprzeniknionej Inności oraz czystej maszyny nadaje Damie niesamowity, potworny charakter – Dama to Inny, który nie jest przyjaznym nam bliźnim, innymi słowy jest kimś, z kim w żadną relację empatii wejść się nie da. Tę traumatyczną Inność

Lacan oznacza za pomocą Freudowskiego terminu *das Ding*: Rzecz – to Realne, które „zawsze powraca na swoje miejsce”, opierający się symbolizacji twardy rdzeń. Idealizację Damy, wyniesienie jej do duchowego, eterycznego Ideału, należy rozumieć jako zjawisko całkowicie wtórne: jest to narcystyczna projekcja, której funkcja sprowadza się do tego, aby ukryć traumatyczny wymiar Damy⁴⁴.

Wydaje się, że Stanisław Dygat tworzy kreacje, które na obiekty westchnień „projektują swój narcystyczny ideał”. Co więcej, jeśli mężczy bohaterowie nie spotkają Damy, próbują ją stworzyć. Z wyrazistym przykładem masochistycznej pary czytelnik styka się w *Pożegnaniach*. Napotkaną prostytutkę przygotowuje Szalaj do odegrania spektaklu. Žižek pisze:

Cechą charakterystyczną [...] masochizmu jest teatralność: pomoc jest w przeważającej mierze udawana, a nawet gdy staje się „rzeczywista”, funkcjonuje jako element pewnej sceny, jako część teatralnego przedstawienia. Ponadto przemoc nigdy nie jest w pełni dokonana, doprowadzona do końca; zawsze pozostaje w zawieszeniu, jak nieustanne powtarzanie przerwane go gestu⁴⁵.

Przygoda na Capri, podczas której prosta dziewczyna przebiera się za Damę, jest najdobitniejszym przykładem realizacji tego motywu w twórczości pisarza. Relacje damsko-męskie prezentowane w twórczości Dygata opierają się na ciągłej oscylacji pomiędzy spełnieniem a jego możliwością. Kiedy napotymane kobiety okazują się słabsze od mężczyzny, są przezeń za wszelką cenę kształtowane na Damy. Wystarczy przypomnieć Suzanne. Kiedy przestaje się interesować narratorem, jej akcje wzrastają. Kobieta zyskuje

⁴⁴ S. ŽIŽEK: *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*. Przeł. M.J. MOSAKOWSKI. Aneks przeł. M. KROPIWICKI, K. MIKURDA. Warszawa 2013, s. 130–131.

⁴⁵ Tamże, s. 134.

w oczach bohaterów dopiero w momencie, gdy zaczyna się od nich odwracać. Jest to najlepsza strategia wtedy, kiedy chcemy podnieść wartość kobiety jako przedmiotu. Žižek przypomina:

W ramach tej perspektywy miłość dworska to po prostu najbardziej radykalna strategia podniesienia wartości obiektu przez postawienie konwencjonalnych przeszkód do jego osiągnięcia⁴⁶.

Postaci Dygata ciągle podbijają stawkę, czerpiąc masochistyczną przyjemność z gry, która nie ma końca. Trwają w niezdecydowaniu: raz pragną mieć dom i rodzinę, za chwilę marzą o wolności, innym razem chcą podróżować, lecz kiedy wyjeżdżają, chcą być już w domu. Mieczysław Dąbrowski zanotował:

Spoza każdego młodego flirtu wystają ośle uszy erotyzmu, ale do spełnień rzeczywistych dochodzi z innymi kobietami i w innych okolicznościach. Czasami – jak w *Karnawale* – nawet z heroinami dawnych romansów patriotycznych, ale po upływie lat dwudziestu. Wobec młodych kapłanek martyrologicznego kultu, narodowej religii trzeba zachować taktowną powściągliwość. A wtedy, gdy bohater Dygata jest już pewny uczucia, kiedy wie, że dziewczyna będzie cierpiała, a on długo pamiętał – wtedy usuwa się nagle z jej kręgu i przepada, narzuciwszy sobie romantyczną pelerynę na ramiona. Jest to schemat, który powtarza się w mniej czy bardziej dokładny sposób w większości książek Dygata. Jego leitmotiv⁴⁷.

Postaci te cechuje szczególny rodzaj tożsamości, który, podkreślmy raz jeszcze, konstytuuje się w stwierdzeniu: „Ja chcę” (czegoś). Pragnę, ale nigdy nie osiągam spełnienia, bo

⁴⁶ Tamże, s. 138.

⁴⁷ M. DĄBROWSKI: *Dygat albo jak żyć z garbem*. „Nowe Książki” 1981, nr 15, s. 71.

„jakaś siła” ciągle każe odczuwać mi brak. Obiekt pragnień, aby mógł sprostać zadaniu, nieustannie musi pobudzać pragnienie i mieć anamorficzną budowę:

Z tego też powodu Lacan podkreśla motyw anamorfozy. W jego seminarium o etyce psychoanalizy tytuł rozdziału poświęconego miłości dworskiej brzmi *Miłość dworska jako anamorfoza*; obiekt można dostrzec tylko wówczas, kiedy widziany jest z boku, w częściowej, zniekształconej formie, jako własny cień – jeżeli natomiast patrzymy na niego bezpośrednio, nie zobaczymy nic oprócz samej pustki. Na podobnej zasadzie możemy też mówić o anamorfozie czasowej: obiekt jest osiągalny tylko przez nieustanną zwłokę, jako jej nieobecny punkt odniesienia. W sensie dosłownym obiekt stanowi coś, co jest tworzone przez otaczającą sieć okrążeń, przybliżeń i bliskich celu, choć chybionych trafień. [...] Lacan rozumie przez sublimację przeniesienie libido z pustki „bezużytecznej” Rzeczy na konkretny, materialny i potrzebny obiekt, który przybiera swój status wzniosłości dopiero w chwili, kiedy zajmie miejsce Rzeczy⁴⁸.

Mężczyźni w powieściach Dygata bardzo często tęsknią do niedookreślonej kobiety. Jowita w *Disneylandzie* zjawia się Arensowi – w zależności od sytuacji – jako Agnieszka lub orientalna piękność. Jej niedookreśloność kusi bohatera i przyciąga, każąc mu nieustannie uganiać się za cieniem realnej osoby. Jej niedostępność jest kolejnym elementem budującym masochistyczną relację zapośredniczenia. Podobną funkcję spełniają postaci ze świata filmu.

Miłość do aktorek filmowych ma jeszcze tę dobrą i piękną stronę, że rywalizacja nie dzieli, ale łączy, bez zastrzeżeń, bez ukrytych zadrażeń i konfliktów.

Podr., 41

⁴⁸ S. Žižek: *Metastazy rozkoszy...*, s. 139–141.

– skwituje narrator *Podróży* fascynację młodego Szalaja aktorką Mary Pickford. Jeżeli obiektem westchnień nie jest aktorka czy zjawia-kobieta, jak w *Disneylandzie*, to mężczyźni interesują się kobietami, które uległy transformacji. Taką postacią jest fordanserka Lidka, zmieniająca się w *Pożegnaniach* w Lidię. Prawdziwe zainteresowanie wzbudza dopiero wówczas, gdy mężczyzna ponownie spotyka ją w podwarszawskiej willi swojej ciotki. Amorficzny charakter kobiety przyciąga, wzbudzając zainteresowanie. Jest także elementem, który sprzyja podkreśleniu jej wartości.

Georg Simmel pisze:

Gdy Kant jako przykazanie moralne ustanawia to, że człowieka nie wolno nigdy używać tylko jako środka, lecz zawsze zarazem uznawać i traktować jako cel, to prostytutka pokazuje zachowanie zupełnie temu przeciwne, i to u obu uczestniczących stron. Jest przez to pośród wszystkich stosunków międzyludzkich najdobitniejszym przypadkiem wzajemnej degradacji do roli środka. I to jest być może najsilniejszy i najgłębszy element, który umieszcza ją w tak bliskim historycznym powiązaniu z gospodarką pieniężną, gospodarką za pomocą „środków” w najściślejszym znaczeniu tego słowa. [...] To ona [prostytutka – E.B.] powszechnie degraduje wartość kobiety: kobieta traci walor rzadkości⁴⁹.

Prostytucja degraduje wartość kobiety, sprowadzając ją do rangi taniego towaru. Czystość przedmałżeńską ma być elementem, który zwiększy wartość kobiety. Freud pisze:

Wymóg, podług którego dziewczyna nie powinna wnosić w małżeństwo posagu w postaci wspomnienia o obcowaniu seksualnym z innym mężczyzną, to przecież nic innego, jak konsekwentne przedłużenie prawa do wyłącznego posiadania kobiety – prawa stanowiącego o istocie mono-

⁴⁹ G. SIMMEL: *Filozofia pieniądza...*, s. 426–429.

gamii rozszerzenie tego monopolu także na przyszłość. [...] Taka doza posłuszeństwa seksualnego jest w rzeczy samej niezbędna, jeżeli chodzi o podtrzymanie małżeństwa cywilizowanego i o odparcie zagrażających mu tendencji poligamicznych – w naszej wspólnocie społecznej czynnik ten regularnie bierze się w rachubę⁵⁰.

Kobiety, które spotkają bohaterowie powieści Dygata, najczęściej mają niepewne społeczne pochodzenie. To for-danserki, prostytutki, damy do towarzystwa, a także kobiety zamożniejsze. Tym, co je łączy, jest podejście do swojego ciała. Otwarte na przygody seksualne, oczekują adoracji i późniejszego spełnienia. Jednakże mężczy bohaterowie unikają stosunków seksualnych. Dziwi to nie tylko same bohaterki, lecz także czytelników. Tadeusz Breza słusznie zauważył – za bohaterami powieści – że to „niesprecyzowane pragnienia” są powodem, dla którego mężczyzna często nie odpowiada na sygnały dawane przez dziewczynę⁵¹.

⁵⁰ S. FREUD: *Życie seksualne...*, s. 193.

⁵¹ Zob. T. BREZA: *Niespodzianki Stanisława Dygata...*, s. 5.

Dystans

Odsuwanie spełnienia służy podwyższeniu wartości kobiety, a także zintensyfikowaniu pragnienia. Jeżeli bohater zdecydowałby się na odbycie stosunku seksualnego z Lidką, byłoby to zwykłe kupienie prostytutki. Aby móc ją wielbić, musiał ją przekształcić w przedmiot o większej wartości. Stworzyć z niej Damę, która będzie miała amorficzną strukturę. Jednocześnie kusząc i odrzucając mężczyznę, stanie się kondensatorem pragnienia. Michał Paweł Markowski przekonuje:

[...] Platon powiada tak: „pragnie się tego, czego się nie ma, a gdzie nie ma braku, tam i pragnienia nie ma”. To najbardziej oczywista i powtarzana po wielokroć definicja pragnienia. Człowiek pragnie tego, czego nie posiada, i dlatego dąży (bo pragnienie jest dążeniem, ruchem) do usunięcia braku, który mu doskwiera. [...] Potrzeba tym bowiem różni się od pragnienia, że domaga się mniej lub bardziej natychmiastowego zaspokojenia, natomiast brak rodzący pragnienie jest brakiem, by tak rzec, nieusuwalnym⁵².

Podobnie czyni Dygat. Na potrzeby swoich bohaterów tworzy przestrzeń „nieusuwalnego braku”, który wywołuje w nich stan ciągłego oczekiwania na spełnienie.

Jeszcze raz przywołajmy Markowskiego:

⁵² M.P. MARKOWSKI: *Rozmowa o pragnieniu*. W: TEGOŻ: *Pragnienie i bałwochwalstwo. Felietony metafizyczne*. Kraków 2004, s. 11.

[...] pragnienie rodzi się z dystansu, a nawet z nieobecności, która jest przecież formą braku. Najczęściej jednak jesteśmy w sytuacji braku na poziomie potrzeby. Gdyby to, czego potrzebuję, było koło mnie lub we mnie, nie musiałbym tego pragnąć, lecz miałbym to. Gdyby ktoś, kogo potrzebuję, był ze mną, nie pragnąłbym jego, jej obecności. Gdy jednak przeskoczmy na poziom pragnienia, wykraczającego poza potrzebę czy pożądanie, to okaże się, że możliwe są tu dwa rozwiązania. Z jednej strony dążymy do usunięcia braku, który dzieli nas od tego, co upragnione, z drugiej zaś – decydujemy się na trwanie w oddzieleniu⁵³.

Dokładnie taką strategię przyjmują bohaterowie prozy autora *Disneylandu*. Pragnąc kobiety, odwołują moment spełnienia. Żadna dziedzina życia, czy to szkoła czy sport, jak było w *Jeziorze Bodeńskim* lub *Disneylandzie*, nie przynosi im w dłuższej perspektywie satysfakcji. Stąd potrzeba zmiany, odchodzenia od i wracania do porzucanych zajęć/osób.

Bohater Dygata nigdy nie dojdzie do tak kategorycznych wniosków. Zatrzymany w dzieciństwie, zawsze będzie marzył o „autentycznej” dorosłości. Pozostanie w stanie zawieszenia pomiędzy dzieckiem a dorosłym. Pragnienie, by być kimś, nigdy nie zostanie potwierdzone konkretnymi czynami.

– pisze Małgorzata Wątkowska⁵⁴. Takie działanie podtrzymuje bohaterów w stanie wiecznego, nieokreślonego głodu doznań. Zacytujmy raz jeszcze, już przywoływany wcześniej, fragment *Disneylandu*, teraz w trochę innym kontekście:

Ja zakochałem się pierwszy raz, kiedy miałem siedemnaście lat. Potem kochałem się jeszcze parę razy. Nie wszystkie te miłości były na tyle atrakcyjne, by warto je

⁵³ Tamże, s. 17.

⁵⁴ M. WĄTKOWSKA: „Nie jest się sobą, zaledwie reprezentuje się siebie”. O bohaterze prozy Stanisława Dygata. „Ruch Literacki” 2004, z. 3, s. 311.

wspominać. Ale każda zostawiała takie samo uczucie pustki i niepokoju. Że oczekiwanie nigdy się nie spełnia i że pragnieniami kierują złudzenia. Wstyd, że własne i cudze słowa tracą nagle wartość.

Wyobrażamy sobie, że istnieje ktoś, kto jest zdolny zaspokoić nasze tęsknoty. Ktoś, kogo wcześniej czy później spotkamy. Wyobrażamy sobie wiele rzeczy, które nigdy się nie spełniają.

D, 21

Paradoksalny fakt, że Markowi Arensowi „pozostawało uczucie pustki”, działa na jego korzyść, utrzymując siłę pragnienia w ciągłej gotowości. Nieokreśloność i niedoprecyzowanie tęsknoty wskazują jej rodowód: niegasnące odczuwanie braku. W tym kontekście abuliczny charakter prozy Dygata, tak często podkreślany przez badaczy, można interpretować jako pracę człowieka na rzecz utrzymania się w szczególnym masochistycznym stanie. Pozwala on poszerzyć przestrzeń doznań bohaterów.

Dla pełnego przedstawienia, jaką rolę w prozie Dygata odgrywa odczuwane przez bohaterów uczucie braku, warto przyjrzeć się jeszcze jednemu rozpoznaniu Markowskiego, który pisząc o pragnieniu, odróżnia je od pożądania:

Pożadam drugiego człowieka, bo chcę nad nim zapanować. Pożądanie zmusza mnie do podporządkowania sobie innej osoby, do uczynienia z niej, jak pisał Hegel, Niewolnika, ze mnie zaś – Pana. Człowiek, pisze Hegel, jest tylko człowiekiem pożądającym i na tym polega jego historia, w której nieustannie staje wobec innych ludzi, także czegoś pożądających. Tak naprawdę jednak pożądać można nie tego nawet, czego inni ludzie pożądają, lecz samych ich pożądań. [...] To właśnie czyjegós pożądania pożadam, powiada Hegel [...], gdy pragnienie zostanie wyparte przez pożądanie. Człowiek schwyty w pułapkę pożądań nigdy nie poczuje się usatysfakcjonowany⁵⁵.

⁵⁵ M.P. MARKOWSKI: *Rozmowa o pragnieniu...*, s. 14–15.

Tak wyraźne rozróżnienie na pragnienie i pożądanie nie ma w tej prozie znaczenia. Bohaterowie odczuwają zazwyczaj naprzemiennie jedno i drugie. Pożądanie każe im się rozczarowywać i trwać w roli wiecznego Don Juana, nigdy nieosiągającego zaspokojenia. Pragnienie popycha ich w kierunku ciągle nowych pożądań. Wzajemny związek pragnienia i pożądania wpływa na amorficzną strukturę postaci. Bohaterowie, co warto zaznaczyć, szukają upragnionego obiektu, jednocześnie dla innych także stanowiąc – w ułamku sekundy – przedmiot pożądania.

W twórczości Dygata przestrzeń pragnienia i pożądania wzajemnie się uzupełnia w relacjach międzyludzkich. Najdobitniej widać to w *Podróży*, gdzie pomiędzy narratorem i Henrykiem Szalajem tworzy się specyficzna więź. Powieść rozpoczyna monolog wewnętrzny pisarza, który pragnął przeżyć jakąś nieoczekiwaną przygodę, a wraca z wycieczki do Włoch z niedosytem. Pisarz wie, czego chce, pożąda wrażeń. Wracając z podróży z niczym, pragnie zapłacić pustkę czymś. Narrator wie, że nie odczuje pełnej satysfakcji, jego pożądanie nie może zostać zaspokojone. Dlatego, aby ponownie wrzucić swoje życie w przestrzeń działania władzy pragnienia, potrzebuje jakiegoś bodźca:

Gdy czasem przyłapie się nagle życie na tępej martwocie, gdy wydaje się, że utknęło pośród nonsensu i bezładu, dobrze jest wywołać w sobie choćby sztucznie jakąś chętkę, powziąć jakiś zamiar. Nie musi to być nic nadzwyczajnego, ot, lada głupstwo: wypalenie papierosa, zjedzenie cukierka, wykonanie rysunku pana z brodą i wąsami, zejście na dół, by zobaczyć, czy nie ma listu w skrzynce, umówienie się z kimś przez telefon na przyszły tydzień, pójście na kawę, kupienie gazety.

Nieważne co. Ważne, że zyskuje się pewien czas, czas oczekiwania. Oczekiwanie wprowadza ład, usypia niepokoję, zagłusza głosy wewnętrznych protestów.

By podtrzymać pragnienia, bohater potrzebuje dystansu do otaczającej go rzeczywistości. Pożądając przeżyć, czeka na nieosiągalne. Pragnie czegoś, co zastąpi mu niezrealizowane własne marzenia. Aby zagłuszyć w sobie poczucie braku, musi je czymś zastąpić. Tym czymś/kimś staje się dla pisarza napotkany w pociągu mężczyzna. Oto ważna scena z *Podróży*:

„Oto – pomyślałem sobie – przesyt i niedosyt spotkały się przy biesiadnym stole w stanie równego rozdrażnienia. Gdyby dało się tak w jakiś sposób, choćby metodą nacisku administracyjnego, coś wzajem wymienić, jakoś niedobór i nadmiar wzajem zrównoważyć”.

I nagle przyszła mi do głowy niezwykła, być może rozpaczliwa trochę myśl:

„Wracam z podróży z pustą głową i niemal z pustym sercem. Wracam jak uczeń, który idzie do szkoły z nieodrobionymi lekcjami. A co robi uczeń, który nie odrobił lekcji?

Odpisuje z zeszytu kolegi.

Jeżeli w najpiękniejszym kraju świata nie stać mnie było na własne przeżycia, cóż pozostaje mi innego, jak skorzystać z cudzych [...]”?

Podr., 16

Strategia, jaką przyjmuje pisarz, jest dokładnym zastosowaniem rozpoznania Hegla. Powtórzmy raz jeszcze za Markowskim:

Tak naprawdę jednak pożądać można nie tego nawet, czego inni ludzie pożąдают, lecz samych ich pożądań. [...] To właśnie czyjegós pożądanía pożądam, powiada Hegel⁵⁶.

Narrator różni się od zwykłych ludzi tylko tym, że sobie uświadamia moc czyjegós pożądanía. Wie, że może je wykorzystać do podtrzymania własnego pragnienia.

⁵⁶ Tamże, s. 15.

Ani te kanały, ani te pałace nie słyszały jeszcze tak smutnych zwierzeń, nie widziały tak tragicznego kochanka! Cha, cha! Naprzód, gondolierze!

Podr., 17

– powie do siebie z satysfakcją i ironią, i wyruszy w podróż w głąb życia Henryka Szalaja.

Napotkany w pociągu mężczyzna jest postacią, u której nad pożądaniem przeważa pragnienie. Jego podróż do Włoch, jak i cała przeszłość, ogniskuje się wokół niesprecyzowanych pragnień. Już w młodości bohater wykazywał cechy jednostki zdefiniowanej przez samonapędzające się pragnienie. Podczas opisywania jednego ze swoich życiowych zdarzeń, które zadecydowały o kształcie przyszłości Henryka, bohater wspomina swoją miłość do Jadzi.

Romans ma precyzyjną budowę: młody Szalaj zakochuje się w dziewczynie ze wsi, jednak odsuwa nęcącą możliwość spełnienia:

[...] uroku, który go zlekceważy i odepchnie, każe stać z boku jak zawsze, jak zawsze przyglądać się, a nie posiadać. Już z góry obraził się na urok i to sprawiło mu wielką ulgę. Sam odpycha, nie zaś: jest odepchnięty. Dziękuję, rezygnuję, obejdzcie się. Obejdzcie się z własnej woli, bo tak chcę, bo to bardziej mu dogadza.

Ale kiedy tłumaczył sobie to wszystko, uzasadniał, rozpatrywał i przedkładał, urok ogromniał, nękał, zdawał się coraz bardziej nieosiągalny, coraz bardziej upragniony, a diablik chichotał i droczył się:

– Na co te komedie, te zgrywy? Przecież i tak wiadomo, że pójdziesz. [...]

– Pójdziesz, pójdziesz, pójdziesz – szeptał diablik – pójdziesz nie ze względu na chłopców, ale dlatego, że urok siłą cię zawlecze.

Podr., 78

Do ostatniego momentu opiera się uczuciu, które chce nim zawładnąć. Po powrocie z wakacji przesyła dziewczy-

nie list zawierający wyznanie miłości. Dla Henryka cała historia powinna się skończyć. Mógłby wtedy tęsknić i marzyć o nieosiągalnym obiekcie pragnień. Na nieszczęście dla bohatera dziewczyna odwzajemnia jego uczucia:

Po raz pierwszy w życiu kobieta wyznała mu swoje uczucia. Napełniło go to panicznym lękiem i oburzeniem. Zdawało mu się, że ktoś dybie na jego fizyczną całość, rości sobie bezceremonialne pretensje do niepodzielnych praw intymności. To, co przed chwilą zdawało się lśniącem blaskiem ciepła i tkliwości, przemieniło się nagle w mdłe duszne ciepélko. Henryk ścisnął w dłoni list, który nieprzyjemnie, żałośnie zaszeleścił. Wstał z ławki i poszedł w stronę bramy wyjściowej. Po drodze wyrzucił zmięty list do żelaznego kosza. Szedł z twarzą skrzywioną jakimś nonszalanckim, obcym sobie dotąd grymasem. Czuł się świnią i napełniało go to dumą i szczęściem. Chciał być świnią. Chciał, żeby płakały, skrzywdzone przez niego podle, dziewczęta. Za bramą w Alejach nieco wyszlachetniał. Zrobiło mu się trochę głupio, czegoś wstyd, jakoś ckiwie.

Miał ogromną ochotę uciec, ale nie wiedział ani przed kim, ani dokąd.

Podr., 83–84

Zachowanie Szalaja wpisuje się sposób działania masochistycznej pary. Mężczyzna oczekuje odrzucenia, pragnie, aby jego Dama zwodziła go, naprzemiennie kusząc i ignorując. Z chwilą gdy Jadzia wyznaje mu swoje uczucia, czar pryska. Obiekt zostaje osiągnięty w sposób zbyt prosty, a uczucie braku – powodowane niepewnością – znika, wskutek czego znika także samo pragnienie. Dla zatuszowania rozczarowania mężczyzna wciela się na chwilę w rolę Damy. Teraz to on będzie odrzucał, zachowa się jak „świnia”. Na dłuższą metę jednak to nie wystarcza, dlatego powraca do stanu sprzed rozpoczęcia miłosnej gry. Pragnie ucieczki od spełnienia w przestrzeń wiecznego oczekiwania na spełnienie.

Na takiej samej zasadzie opiera się związek Szalaja z prostytutką Zitą, w podobny sposób funkcjonuje też jego związek z żoną. W tym drugim przypadku zasada zostaje odwrócona: mężczyzna, nie odczuwając pragnienia, mając wszystko, co tylko do szczęścia jest potrzebne, czuje się w związku niespełniony. Dopiero dystans, powodowany podróżą do Włoch, zaczyna pobudzać pragnienie Szalaja. Dystans ten sprawia, że zaczyna odczuwać brak, który popycha go do działania.

Wymyślając Szalaja, Dygat tworzy najdokładniejszy obraz osobowości pragnącej. Autor ukazuje paradoksalną naturę ludzkiej osobowości, drwiąc z jej przywar i pragnień. Oddaje czytelnikom do lektury powieść, w której bohater jest egocentrykiem, dbającym tylko o własne interesy (świadczy o tym także fakt, że Szalaj od początku podróży wie, jak ta się zakończy). Rozczarowanie Henryka w całości zaprogramował on sam. Co więcej, staje się ono udziałem czytelników, których reprezentuje w powieści Zita.

Ironicznym mrugnięciem do czytelnika jest fragment, w którym mężczyzna opowiada dziewczynie możliwe zakończenia filmu. Jej zaskoczenie i smutek na wieść, że kochankowie muszą w tragicznych okolicznościach się rozstać, stanowią flirt pisarza z konwencją romansu i melodramatu, flirt bezpośrednio skierowany do czytelnika mającego także „pragnienia” lekturowe. Wplatając w powieść scenę z filmu, Dygat odbiera czytelnikowi możliwość rozczarowania się opowieścią. Jeżeli krzyknijemy: „Nie!, dlaczego?”, zachowamy się jak niedojrzała młoda prostytutka. Na dodatek, ostatnie słowa powieści nie należą do – powracającego z podróży do swojego, zdawałoby się, nudnego życia – Szalaja. Wypowiada je pisarz i jednocześnie czytelnik, który „pożąda pożądliwości Szalaja” i nią się żywi.

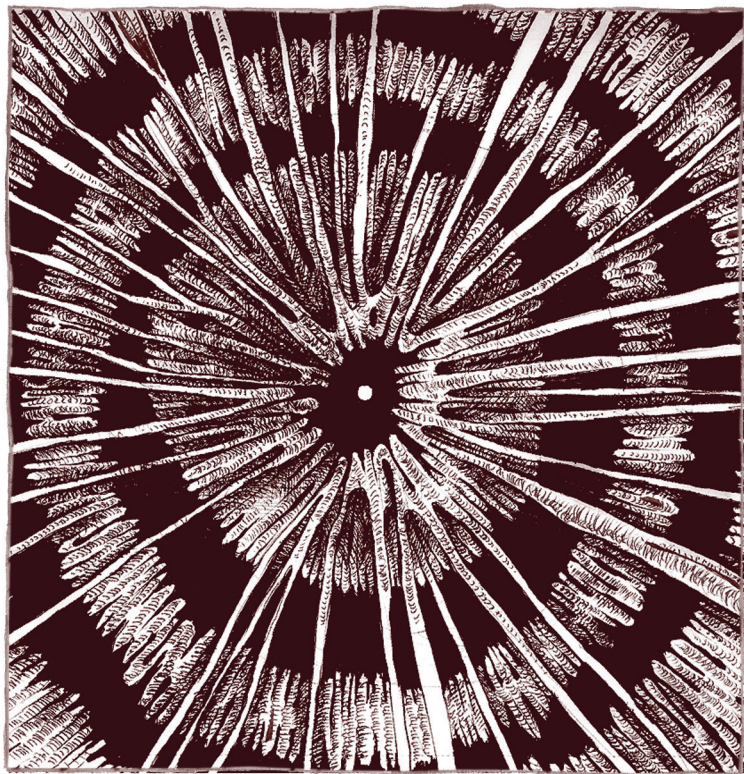
Wystarczy zdobyć się na odrobinę życzliwości wobec Życia, a wyda się nam ono zupełnie przyjemne.

– mówi, zadowolony z wysłuchanej opowieści, pisarz. W domyśle wiadomo, że wykorzysta historię do skonstruowania powieści. On także jest – rozczarowanym własną podróżą do Włoch – turystą. Pożądając pożądania Szalaja, żywiąc się nim, staje się modelowym czytelnikiem powieści, wykorzystującym i adaptującym pragnienia innych. Czyni tak z powodu braku własnych przeżyć. Na swoją korzyść.

Ironiczny koncept Dygata polega na tym, że narrator niczym się nie różni od Szalaja – pragnie pięknej przygody i jednocześnie nie chce w niej uczestniczyć. Tak jak warszawski urzędnik wyjechał do Włoch, aby jego pragnienie się nie spełniło, tak narrator pragnął znaleźć temat do swojej książki, jednocześnie chcąc nadal marzyć o zdobyciu takiego tematu. Opisując cudze przygody, zbudował dystans od przygód własnych, zachował dla siebie swoje pragnienia i zdobył marzenia innych, marzenia, którymi może się karmić.

Narrator, niczego nie ryzykując, dostał więcej, niżby zyskał, gdyby sam się zaangażował.

Czas, wojna i brak



Pętla czasu

Aby móc marzyć, należy mieć ku temu dogodne warunki, pieniądze, a także czas. Ale czas zwykły, biegnący swoim rytmem, kiedy chcemy podtrzymać nasze pragnienia, nie wystarcza. Dlatego bohaterowie Dygata w szczególny sposób podchodzą do jego upływu. Eugeniusz Biskup uważa,

że powtarzalność jest też ważnym składnikiem kompozycji każdej powieści z osobna. Repetycje porządkują nie tylko fabułę, także kategorię czasu w powieściach. W ogóle czas występuje u Dygata w dwu formach: 1) Jako monotonia bytowania – cykl dni, ranków, wieczorów, posiłków, pór roku. Jest to rytm, w którym wszystko jest odwracalne i powtarzalne. Wskazówki czasowe w powieściach rzadko wychodzą poza mglistą nieokreśloność: „pewnego dnia”, „owego wieczoru”, „czasami”, „pewnego razu”, „tymczasem”. Różnica pomiędzy teraz i zawsze jest tu niewielka, jak w pamiętniku z *Jeziora Bodeńskiego* („Nigdzie nie ma oznaczonego miejsca ani daty”). 2) Druga forma to czas biologiczny – ten jest nieodwracalny, ale jego znaczenie ogranicza się do regulowania porządku: narodziny – starzenie się – śmierć. Jest to czas zakończenia *Karnawału*: „a ja jestem ciężko chory na serce i nie ma co marzyć, abym przeżył dziesięć lat”. W obu tych formach nie ma miejsca na zmiany – czas życia jest powtarzalny, a czas śmierci jest tylko wstrzymaniem tego rytmu.

Także czas historyczny w powieściach nie zawiera zmian. Historia, jak Dygatoski bohater (tylko że w większej skali), zatacza bezpłodne koła¹.

Dostrzeżona zależność nie jest osobistą opinią badacza. W ogóle powtarzalność nie jest tylko domeną pisarzy, dlatego powróćmy raz jeszcze do – częściowo już omawianego przeze mnie – podejścia Dygata do kategorii czasu. To ważny element konstruujący pragnienia bohaterów wszystkich powieści pisarza. *Jezioro Bodeńskie*, mające klamrową budowę, jest powieścią, w której sposób budowania czasu zwraca największą uwagę badaczy.

Przytoczmy kilka opinii:

Znamiennie zaczyna się i kończy *Jezioro Bodeńskie*: „Tymczasem wybuchła wojna i dostałem się do niewoli”. Ramowa kompozycja nie tylko ściśle wytycza granice tekstu, ale przez mitologizującą funkcję końca powołuje do istnienia sensy wyższe, sprawiające, iż powieść staje się modelem ludzkiego uniwersum uwięzionego w swej czasoprzestrzeni. Słowo „tymczasem” ma różne znaczenia: „1. w tym czasie, kiedy dzieje się coś innego, podczas tego czasu, 2. teraz, obecnie, na razie, do chwili, aż coś nastąpi, 3. jednak, wszakże natomiast”. Tutaj określa status narratora-bohatera: przeciwstawienie jego czasu indywidualnego czasowi społecznemu przez unieruchomienie go w czasie historycznym, w czym widać wyraźny wpływ prozy Brunona Schulza na twórczość Dygata².

Życie bohatera *Jeziora Bodeńskiego* wyznaczone zostaje dwiema formułami wypowiedzianymi po wielokroć jak zaklęcia. Jedna to *C'est past fini* (odnalazłem dwadzieścia jeden powtórzeń w tekście utworu), „to nie jest skończone”, formuła podkreślająca aspekt niedokończenia, niego-

¹ E. BISKUP: *Sposoby czytania Dygata*. „Ruch Literacki” 1983, z. 2, s. 154.

² B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata. Czas i przestrzeń życia i marzenia*. Katowice 1996, s. 72.

towości ludzkiej egzystencji, która nie daje się ogarnąć, zracjonalizować. Druga formuła to zdanie: *Tymczasem wybuchła wojna i dostałem się do niewoli*. Pociąga ona za sobą myślenie o życiu ludzkim jako pozbawionym aktywności, biernym, wydanym na pastwę losu³.

Przełożenie kategorii czasu na ruch w przestrzeni stworzyło symboliczne przedstawienie życia oparte na figurze koła, symbolizującej bezwyjściowość, czasem absurdalność sytuacji egzystencjalnej lub historycznej bohatera. Cała zatem konstrukcja tej powieści — wspomnienia, marzenia, podróże w wyobraźni i ucieczki są podobne do zamkniętych kół. Monologiczna spowiedź bohatera zaczyna się i kończy tym samym zdaniem: „Tymczasem wybuchła wojna”, i ujawnia błędne koło sytuacji bohatera⁴.

Odczucie wszechobecności stereotypów, wypełniających treścią osobowości i przyporządkowujących sobie wszelkie jej poruszenia — pozwala nam lepiej pojąć sens nadziei narratora-aktora: obóz miał wyzwolić go od przeszłości. Miał nauczyć życia teraźniejszością i samookreślenia przez teraźniejszość. Tymczasem powoduje konieczność nieustannego patrzenia przez przeszłe i przeżyte, przez nawarstwione w dawnej społecznej egzystencji. Więzień stereotypów jest zatem więźniem czasu zatrzymanego przez obóz⁵.

We wszystkich wypowiedziach podkreśla się, że kategoria czasu w *Jeziorze Bodeńskim* służy ukazaniu człowieka zniewolonego, który nie jest w stanie pokonać ciężącego nad nim *fatum*, wiecznie uwikłanego w grę historii, niepotrafiącego się wyzwolić. Krytycy wskazują także czasoprzestrzenną pętlę, w jaką pisarz włącza swoją opowieść.

³ M. JANUSZKIEWICZ: *Stanisław Dygat*. Poznań 1999, s. 47.

⁴ H.C. TREPTE: „Jezioro Bodeńskie” *Dygata wobec tradycji romantycznej*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” (1988) [wyd. 1990] r. 23, s. 100.

⁵ Z. SKWARCZYŃSKI: *Stanisław Dygat*. Warszawa 1976, s. 64.

Gutkowska łączy ją także z przestrzenią, która – tak samo, jak wszystko inne – ogranicza bohatera:

Zamknięta przestrzeń obozu odwzorowuje labiryntową strukturę kosmosu i mikrokosmosu, człowieka – w której dzięki kluczowi przeszłości odnaleźć można tę wszechzasadę organizacji wszelkiego istnienia:

„Błakają się dusze, błakają po korytarzach, dusze ludzkie uwięzione w ciałach, ciała ludzkie więzione przez ludzi”⁶.

W kontekście samej opowieści zastanawia, dlaczego bohater Dygata powraca do czasu, kiedy był uwięziony w szkole nad Jeziorem Bodeńskim? Jeżeli wszystko dookoła jest więzieniem, a obóz dla internowanych stanowił przestrzeń najgorszego zniewolenia, to dlaczego bezimienny narrator wraca myślami do dni spędzonych w więzieniu? Gutkowska odpowiada:

To znaczy dokonał się, minął na pewno czas wydarzeń, ale nie dokonało się zakładane samookreślenie bohatera, które było przecież celem retrospekcji. Jego zanurzenie w przeszłość pozwala mu jednak uzmysłwić sobie tę ważną treść własnych dążeń, polegającą na permanentnym doświadczaniu tu i teraz samego siebie jako kogoś, kto ciągle znajduje się w stanie rozwoju – niedookreślonym, postulatywnym, potencjalnym. Istotę tego stanu określił przekonująco Bachtin: „Być dla samego siebie – oznacza: czekać jeszcze na siebie, zaprzestać tego wyczekiwania, spełnić się – to śmierć duchowa [...]. Moja jedność jest dla mnie samego jednością ciągle niespełnioną, zarazem mi daną i niedaną. Nieustannie zdobywam ją w swej aktywności. Nie polega ona na jedności tego, co nazwałem i ogarnąłem, lecz na jedności nienazwalnego i nieogarniętego, nie

⁶ B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata...*, s. 90.

na jedności mego już-istnienia, lecz na zespoleniu mego jeszcze nieistnienia”⁷.

Podkreślana przez badaczkę niegotowość deprecjonuje bohatera, który nie może się wyzwolić i silić własnej osobowości. Jeżeli jednak ową niegotowość potraktujemy jako element pozytywny, postawa narratora zacznie znaczyć inaczej. Wyróżnione przeze mnie zdanie Bachtina mogłoby posłużyć za definicję podmiotowości, którą konstytuuje pragnienie. Zaobserwowana przez Gutkowską kreacja bohatera⁸ została oceniona jako reprezentacja podmiotowości zniewolonej:

⁷ Tamże, s. 76.

⁸ Aby nie mnożyć niepotrzebnych powtórzeń, warto przytoczyć dłuższy fragment wypowiedzi Barbary Gutkowskiej, opisującej kategorię czasoprzestrzenne w prozie Dygata: „Pogłębienie retrospektywnego i zarazem reinterpretacyjnego dystansu narratora wobec zdarzeń przedstawionych dokonane jest tu przez wpisanie w czas narracji faz późniejszych czasu biograficznego. Wiadomo, że właściwa narracja toczy się już dużo później, po opuszczeniu obozu przez narratora. [...] Sądzić zatem należy, że czas właściwej narracji sytuuje się na tym etapie czasu biograficznego, który możemy określić jako czas późnej dojrzałości, może nawet starości. Jednocześnie jednak w jej strukturę wpisana została jeszcze jedna [narracja – E.B.], dzięki włączeniu do niej fragmentów pamiętnika pisanego jeszcze przed wybuchem wojny. Narracja pamiętnikowa daje nam zatem odbicie biograficznego czasu młodości bohatera. Narrator-więzień czytający pamiętnik jest tak samo czasowo zdystansowany wobec wydarzeń w nim opisanych, jak narrator dojrzały wobec wydarzeń rozgrywających się w Konstancji. Tak w narracji właściwej, jak i w pamiętniku, fragmentarycznie odtworzona została przez bohatera-narratora *Jeziora Bodeńskiego* cała jego dotychczasowa biografia, ze szczególnym uwzględnieniem najistotniejszego dla niego czasu dzieciństwa i wczesnej młodości. W efekcie jesteśmy świadkami nałożenia na siebie dwóch płaszczyzn czasowych narracji – młodości i dojrzałości – wypełniających ściśle czas subiektywny opowiadającego. [...] Otóż znamienne jest to, że w tekście tak bardzo potwierdzającym swą formą »dystans doskonałości« między dwukrotnie spisującym swe wspomnienia narratorem a przeżyтыми zdarzeniami mającymi ukazać go takim, jakim jest, oka-

To zawieszenie narratora-bohatera w czarodziejskiej kuli ponad czasem historycznym, biograficznym i przestrzenią realnego świata, w sferze trwania, w której wszystko się powtarza, nabiera zatem cech wyraźnie parabolicznych. Odślania cykliczną identyczność przeżyć, uczuć i doznań oraz niezależną od dziejów tożsamość ludzkiej kondycji⁹.

Trafnie zdiagnozowane „trwanie” badacze interpretują jako symptom nieprzystosowania postaci do rzeczywistości. Można jednak założyć pozytywniejszy scenariusz, w którym to czas staje się „pracownikiem” świadczącym usługi bohaterom powieści. Eugeniusz Biskup przypomniał:

Warto zwrócić uwagę: element sensualizmu – wrażenie jako ostateczna miara realności – pojawia się i w zakończeniu *Jeziora Bodeńskiego*. Jest to jednak sensualizm melancholijny i pesymistyczny¹⁰.

Element melancholii jest nieodzowną częścią budulca powieściowego, z jakiego Dygat lepi swoje utwory. Należy jednak pamiętać, że pisarz uzupełnia go elementami groteskowymi i humorystycznymi¹¹. Współtworzą one obraz świata, w którym pesymizm może zostać, w zależności od wyboru interpretacyjnego, jakiego dokona czytelnik, przewyciężony. Balansowanie pomiędzy optymizmem i pesymizmem, spełnieniem i niespełnieniem, śmiechem i płaczem – to sposób Stanisława Dygata na budowanie powieści. Sposób wielokrotnie sprawdzony.

Grając czasem, pisarz utrzymuje czytelnika w stanie permanentnego zawieszenia i niedookreślenia poznawczego.

zuje się, że owo dokonanie jest wyłącznie pozorne”. B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata...*, s. 74–79.

⁹ Tamże, s. 81.

¹⁰ E. BISKUP: *Sposoby czytania Dygata...*, s. 157.

¹¹ Zob. A. STAPKIEWICZ: *Humor Stanisława Dygata na przykładzie języka i stylu jego prozy*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, z. 4, s. 263–283.

Tworzy i zawiesza sygnały dające nadzieję na to, że czytelnik doczeka się momentu, gdy przeczyta opis ukazujący bohatera spełnionego. I tu z pomocą autorowi przychodzi czas, który w powieści można rozciągnąć lub skurczyć. Manipulując czasoprzestrzenią, Dygat tworzy rzeczywistość ciągle samoodnawiającego się pragnienia. Miejsca, gdzie zarówno bohater, jak i czytelnik będą mieli możliwość zagłębienia się w przeszłość, odnalezienia minionego śladu, wejścia w świat już wygasłego pragnienia.

Bohater *Jeziora Bodeńskiego*, gubiąc się w czasie, porusza się w przestrzeni „bez ostatecznego dokonania” (JB, 11), permanentnego stawania się, bez możliwości dopełnienia. Zakłęty w czasoprzestrzennej pętli, wyrwany z własnej czasowości przez nadchodzącą wojnę, staje się jednostką włączoną w czas. Czas stymuluje go do wiecznego odczuwania braku. Narrator tęskni za czasem sprzed wojny, kiedy to jego niedojrzała osobowość miała okazję się scalić, a on sam miał zostać uznany za gotowego do życia w świecie dorosłych. Niestety, wojna zniewala go w czasie obozowo-szkolnym, w którym nie ma miejsca na jakikolwiek ruch w przyszłość. Można tkwić tylko w przeszłości, cofać się i przyglądać się czasowi minionemu lub funkcjonować w czasie zatrzymanym, jaki więźniowie mają do dyspozycji w obozie. Co ciekawe, tęsknota bohatera nie jest skierowana ku przyszłości. To raczej pozorne pragnienie uczestnictwa w życiu, w którym czas przemija.

Z pasją walczy bohater przeciwko „unieruchomieniu go w rzeczywistości”, zwłaszcza cudzej. Wyraźnie deklaruje to w pamiętniku sprzed wojny, gdy odczuwa ulgę po rozstaniu z Natolskimi¹².

Uwaga Jadwigi Goraj jest prawdziwa – bohater walczy z próbami unieruchomienia go w cudzej rzeczywistości,

¹² J. GORAJ: *Problematyka „Jeziora Bodeńskiego” Stanisława Dygata*. „Polonistyka” 1988, nr 6, s. 462.

ale jednocześnie pragnie unieruchomić się we własnej rzeczywistości. Wystarczy spojrzeć na wspomniany pamiętnik, żeby zauważyć, że dzięki wprowadzeniu retrospekcji Dygat ukazuje swojego bohatera jednocześnie w dwóch skrajnie różnych sytuacjach. Z perspektywy momentu, w którym rozgrywała się cała sytuacja z Natolskimi, można przyjąć interpretację badaczki i założyć, że chłopak tęsknił wtedy za zmianą, chciał uwolnić się od rodziny¹³. Uwzględniając czas teraźniejszy obozu, zagłębianie się we wspomnienia było wyrazem tęsknoty za minionym, śladem świadczącym o chęci powrotu bohatera do tego, co już się wydarzyło.

Jeden i drugi kierunek w czasie jest ruchem pragnienia zbudowanego na braku.

¹³ Tu uwaga: przyjmując, że akcja dzieje się w czasie teraźniejszym, da się całą opowieść zinterpretować inaczej. Epizod z Natolskimi może zostać uznany za przykład wartościowania i kalkulowania, inaczej mówiąc: wchodzimy w sytuację deliberacji, czy opłaca się bohaterowi podtrzymywać związek z rodziną, czy też nie.

Między czasem

Dla podtrzymania pragnienia narrator zatrzymuje się w czasie minionym, stanowiącym dlań punkt zero. Stąd można rozpocząć rozwijanie swojego pragnienia zarówno w kierunku przyszłości, jak i przeszłości. Czytamy w *Jeziorze Bodeńskim*:

Wydaje mi się przez chwilę, że to wszystko już minęło, nie istnieje, jest tylko wspomnieniem, które nagle błysnęło w pamięci. Pomieszał się zapach z wieżą ciśnień (czy raczej pomnikiem Hindenburga), domki z ogródkami z Klaussem, piosenka „O Johnny...” z płotem, gra deck-boyów z białą ścianą i czerwonym skrzydłem gmachu szkolnego, oświetlonego przedwieczornym słońcem, a wszystko znów razem pomieszało się ze sobą w coś, co jednocześnie jest nieokreśloną melodią, zapachem i obrazem. I robi mi się jakoś żal i tęskno. Niby jeszcze tu jestem, ale naprawdę czuję, że to wszystko minęło, zakończyło się i z całych moich zmagañ z losem w tym gmachu szkolnym nie zostało dla wspomnień nic, jak tylko płot, za płotem domki z ogródkami, za domkami z ogródkami wzgórza i pomnik Hindenburga (a może wieża ciśnień?). Przedwieczne słońce, „O Johnny...”, Klaus na schodkach, zapach i gra deck-boyów. I wszystkie rozgrywki z ludźmi i ze sobą samym, i Suzanne, i Mac, i Vilbert, i Roullot, i nawet Janka, wszystko zamarło, zamilkło jako sztuczny i nienaturalny wytwór życia wtłoczonego gwałtem w gmach szkolny zamieniony na obóz dla internowanych, gdzie zdarzenia, rozgrywki i ludzie znaleźli się poza wszelką ciągłością [...].

Niezwykłe sensualny opis doświadczenia, w którym bohater – dosłownie – odczuwa pustkę i brak jakiegokolwiek sensu zdarzeń, pozwala spojrzeć na powieść z wielu punktów widzenia. I to zarówno z pozycji krytyków, dostrzegających w niej pesymizm, jak i tych, którzy widzą w utworze Dygata metaforę życia jako ciągłego zmagania się z tęsknotą.

I cóż z tego sztucznie wypełnionego marginesu, wypełnionego tylko z rozpędu życiowego [...].

JB, 288

– pyta siebie narrator, aby za chwilę sobie odpowiedzieć tak:

I siedzę na ławce, moje ciało rozłożone jest jakoś mądrze i pośepnie, a ja cały jestem mądry i pośepny, ale mądrością i pośepnością zmysłów, nie ludzkich przeżyć. Siedzę zgubiony i pomyłony w czasie i zdarzeniach, zapatrzony w przeszłość, terażniejszość i przyszłość, które mieszały się ze sobą i stały się tym wszystkim razem jednocześnie, pozwalając mi dotknąć się Życia bezpośrednio zmysłami.

JB, 288

Doświadczenie prawdziwego życia okazuje się możliwe z perspektywy pozaczasowej. Kiedy zobaczymy swoją egzystencję poza czasem, będziemy w stanie dotknąć bytu, który w terażniejszości zawsze nam umyka. Dopiero z dystansu jesteśmy w stanie dostrzec szczegóły:

I oto mój poemat, niespodziewanie nawet dla mnie samego, nagle się zakończył. [...] dziś, kiedy już dawno opuściłem ową niewolę i z przyczyn różnych okoliczności znalazłem się wśród zdarzeń, które unosząc kurtynę, ukazały tylko pustą, ciemną scenę bez żadnych dekoracji i bez działających postaci, sądzę, że będzie dobrze na moment chociaż zapełnić tę scenę fragmentami z minionego dramatu.

JB, 289

Dystans, oddalenie czasowe umożliwiają rozbudzenie pragnienia. Z tej prostej zależności Dygat tworzy swoją zasadę twórczą. Konstruuje światy powieściowe tak, aby nigdy nie zabrakło w nich niedosytu. To on warunkuje odczuwanie pragnienia.

Świat powieściowy *Jeziora Bodeńskiego* to przestrzeń, w której „zdaje się, że cierpieliśmy wszyscy na zanik różnorodności” (JB, 293). Beznadziejność sytuacji polega na tym, że człowiek nie potrafi się nasycić. Brak spełnienia jest jednocześnie przekleństwem i błogosławieństwem.

Narrator wie, że z chwilą spełnienia się jego marzeń, świat okazałby się pusty. Podobnie jest z czasem, którego upływ wzmacnia chęć powrotu do minionych wydarzeń. Ostatnie zdania powieści w szczególny sposób odsłaniają ironiczny charakter ludzkiego losu. Jego zaplątanie w ciągłym pragnieniu bycia gdzie indziej, znajdowania się w innym czasie¹⁴:

„– Co będzie dalej? – myślałem. – Co będzie potem? Wyjdę stąd kiedyś, skończy się wojna, stanę się normalnym człowiekiem, ożenię się może z Ludką i będę wiódł życie miejskie i normalne”. I chwilami przejmowało mnie to strachem. Na co to? Czy będę jeszcze chciał i potrafił? Przerażony przyszłością, umykałem w przeszłość, starałem się wysnuć jakoś siebie samego, rozmyślając o całych swoich dziejach od narodzin. Ale gdy osiągałem moment, że byłem bliski schwywania samego siebie, wszystko urywało się nagle i rozplątywało w nicość...

¹⁴ Por. B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata...*, s. 87: „Podwórze jest granicą przestrzeni: więzienia-szkoły z przestrzenią wolności-miasta. Przekroczenie tej granicy, wyjście narratora z pilnującym go żołnierzem do miasta, uświadamia mu relatywizację, umowność i paradoksalność tych podziałów. W trakcie kawiarnianej rozmowy, przepełnionej niemieckim solipsyzmem narodowym, jedynym jego pragnieniem, równie intensywnym jak przeżyte wcześniej pragnienie wyjścia poza obóz, staje się chęć natychmiastowego powrotu do szkoły-domu [...]”.

Bo tymczasem wybuchła wojna i dostałem się do niewoli.

JB, 293–294

Autor, grając czasem powieściowym, udoskonala możliwość ciągłego odnawiania pragnienia. Pytanie retoryczne narratora zwraca uwagę na traumatyczne podłoże wydarzeń, jakie zaszły w życiu bohatera. Zostawia je jednak w niedopowiedzeniu, przenosząc ciężar opowieści na przestrzeń pragnienia. Bohater, nie mogąc scalić swojej osobowości, decyduje się na pozostawanie w przestrzeni zakłętego czasu: pragnienia „ja” samoodnawiającego się i napędzającego do podróży (wydostania się z obozu i ponownego do niego powrotu).

To właśnie na ambiwalencji Dygat buduje przestrzeń wiecznego pragnienia, broniąc swoich bohaterów przed możliwością spełnienia, które zakończyłoby głód oczekiwania, w tym przypadku – najważniejszy.

Odbiór

Wybór, jakiego dokonuje narrator *Jeziora Bodeńskiego*, jest jednocześnie melancholijny i nostalgiczny, a także pełen nadziei na spełnienie nowych pragnień:

Zastanawiam się (choć absolutnie nie będę tego twierdził z całą stanowczością), że wszelkiego rodzaju cierpienia są raczej natury teatralnej i skoro ktoś cierpi w samotności, to po pewnym czasie przyczyną cierpienia nie jest okoliczność, która je wywołała, ale brak widzów, którzy by się wzruszali, płakali, bili brawo, rzucali kwiaty i wyprzęgali konie z karety. No, a tutaj są wprawdzie widzowie, ale tacy, których nic nie obchodzi, ziewają, śpią i w najlepszym razie wygwizdują. To jest właśnie gorsze, niż gdyby żadnych widzów nie było.

JB, 236

Widzowie, którzy bez przekonania patrzą na te zabiegi, są bezwartościowi, dlatego należy wzbudzić w nich ciekawość. Narrator cofa się w czasie, aby zdobyć prawdziwych odbiorców, a może w celu ponownego przeżycia tych momentów ze swojej egzystencji, które przyciągną pożądliwe spojrzenia innych. Fragment odnosi się nie tylko do opisu współwzięć niemających już nadziei na nic. Zwrot, zapisany w powieści w lekceważącym stylu, jako luźna uwaga, powinien skupić na sobie także uwagę czytelnika, jego dotyka bezpośrednio:

– Nie myślałam o tym wszystkim. Cieszę się po prostu, że zobaczę cię mówiącego do ludzi, że będziesz ośrodkiem

zainteresowania, że inni będą cię podziwiali. Jakże to przyjemne. – Zamyśliła się chwilę. – Pewnie, że trochę i to głupie, może nawet bardzo głupie, teraz to widzę. Ale po co brać to tak na serio? [...] Niektórzy tak strasznie przeceniają samych siebie, że strzegą się i obawiają wszystkiego, co by tę wysoką cenę mogło obniżyć. Taki strzeże się przed występem publicznym, powiada: „Czego ode mnie chcą, ja nie umiem, ja się do tego nie nadaję”. Po prostu boi się, że to nie wypadnie tak świetnie, jak jego zdaniem, u osoby tej miary co on powinno wypaść, więc woli już milczeć zupełnie. To samo daje się zaobserwować u początkujących literatów. Powiada taki: „Ja mogę drukować artykuły i nowelki czy wierszyki po gazetach, ale większe dzieło? Nie, na to mnie jeszcze nie stać. Na to się nie ważę”. No i co? Czy on jest taki skromny? Bynajmniej. Pycha go rozpiera. Jeżeli on coś wyda, to już musi być takie, żeby cały świat ze zdumienia się przewrócił. I ta chęć, żeby świat się przewrócił, staje się taka silna, że w końcu wszystko jedno, z jakich przyczyn, ale aby się tylko przewrócił. I gdy zmuszony jest taki pyszny człowiek coś zrobić, to robi raczej przeraźliwie głupio czy skandalicznie, ale aby tylko przeraźliwie, niezwykajnie. Dla takiego najgorsza obelga to jak mu powiedzą: „Owszem. To jest dobre”.

JB, 268

Wypowiedź Janki o zachowaniu pełnego pychy człowieka zostaje umieszczona bezpośrednio przed wykładem narratora: *Ja i mój naród*. Stanowi swoiste preludium i zapowiedź tego, z czym będzie miał czytelnik za chwilę do czynienia. Ironiczna wypowiedź dziewczyny zaczyna znaczyć wtedy, kiedy nie tylko uczestnicy wykładu-monologu bohatera, ale i późniejsi jego interpretatorzy dostrzegają w nim poznawczy problem.

Bogumiła Małek interpretuje ten fragment powieści, zwracając szczególną uwagę na psychologiczne uwarunkowania bohatera. Badaczka przywołuje dla lepszego zrozumienia powieści teorie behawiorystyczne, stwierdzając, że

bohater Dygata dokonuje autowiwisekcji¹⁵. Rafał Węgrzyński skupia się na odniesieniach do mesjanizmu, zawartych w wystąpieniu¹⁶. Od rozpatrywania podobnych odniesień, nawiązujących do kultury romantyzmu, wychodzi Barbara Gutkowska, która wystąpienie narratora umieszcza w przestrzeni refleksji nad „problemem moralnej odpowiedzialności osobistej, powstrzymującej realizację romantycznego czynu”¹⁷, wprowadzając w celu scharakteryzowania strategii działania prelegenta pojęcie obiektywnej ironii. Zdaniem badaczki, bohater-narrator *Jeziora Bodeńskiego*,

cały czas intelektualnie dystansując się wobec romantycznych masek, w momencie gdy ma okazję zademonstrować prawdziwego siebie, sięga właśnie po nie, ponieważ emocjonalnie identyfikuje się z nimi i tylko dzięki nim, zaprzeczonym, może być sobą. Sprzeczność ta polega zatem na emocjonalnej identyfikacji z narodową mitologią, potwierdzoną wyborem polskiej, a nie francuskiej formy, oraz intelektualnym jej zaprzeczeniem, racjonalizowaniem, co doprowadziło w ostateczności do autokompromitacji narratora-bohatera. Jego stała niemożność samookreślenia wspólnie z otwartą kompozycją powieści dowodzą, iż sprzeczność ta nie została ani przez niego, ani przez autora przezwyciężo-

¹⁵ Zob. B. MAŁEK: *Elitaryzm i popularność powieści Dygata*. „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 11–12, s. 64–74.

¹⁶ „Właśnie Vilbert namawia narratora na publiczny wykład *Ja i mój naród*. Mówi, że człowiek ma obowiązek »objawić« rzeczywistość duchową swoją i narodu, który go uformował, »recytując to z powagą, niby werset Pisma Świętego w Wielki Piątek«. A jest to bodaj aluzja do *Postaw* wystylizowanych przecież na ewangeliczne opisy Męki Jezusa. W swym wykładzie bohater utrzymuje, że Polska przypomina ukrzyżowanego Chrystusa. I wprawdzie w kulminacyjnym momencie – w nawiązaniu do *Kordiana* Juliusza Słowackiego – rozlega się w nim okrzyk: »Ludy! Winkelried ożył!«, to jednak jest on przede wszystkim przedrzeźnianiem mesjanistycznego Widzenia księdza Piotra z *Dziadów* Mickiewicza”. R. WĘGRZYŃSKI: *Le Louët albo Vilbert*. „Zeszyty Literackie” 2007, nr 98, s. 142.

¹⁷ Por. B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata...*, s. 54.

na, ponieważ w sprzeczności tej bohater zostaje unieruchomiony. Zatem nabiera on waloru obiektywnego¹⁸.

Zdaniem Zdzisława Skwarczyńskiego, „pomysł jest niby z Gombrowicza”¹⁹. Bohater, sięgając do tradycji „Sowizdrzała i dzieła Rabelais’go”²⁰, rozprawia się ze swoimi narodowymi stereotypami²¹. Przyjmując maskę błazna, stara się odzyskać pełnię suwerenności²². Henryk Bereza zwraca uwagę na demaskatorsko-rewolucyjny ton prelekcji, polegający na „zerwaniu z obowiązującą konwencją działania zbiorowego. [...] powiedzenie po raz pierwszy własnej obiektywnej prawdy”²³. W interpretacji krytyka, taka postawa bohatera jest „tragiczną, bo utopijną, propozycją Dygata”²⁴, ponieważ nawet zdejmując maskę, od razu nakładamy drugą.

Te i wiele innych interpretacji wykładu uzupełniają się, tworząc spójną całość, której wartość poznawcza nie powinna być kwestionowana. Nie przypominam ich jednak w celu skatalogowania. Sądzę, że do przywołanych ustaleń należy dodać jeszcze jeden element. Jest nim zdanie Janki, która zwraca uwagę na – pomijany zwykle – element prelekcji. Teatralność, błazenada, gra masek oraz pełne oskarżeń słowa, dotyczące myślenia politycznego o Europie, mieszają się tutaj z gawędą i folklorem. Bohater postępuje przecież dokładnie według scenariusza, wypowiedzianego przez dziewczynę. Kontrolując widownię, przystępuje do wygłaszania przemowy:

¹⁸ Tamże, s. 55.

¹⁹ Z. SKWARCZYŃSKI: *Stanisław Dygat...*, s. 78.

²⁰ Tamże.

²¹ Zob. także: I. MITYK: *Inne spojrzenie. Groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji. Gombrowicz, Dygat, Sandauer, Andrzejewski, Zieliński*. Kielce 1997, s. 123–128.

²² Zob. Z. SKWARCZYŃSKI: *Stanisław Dygat...*, s. 78–81.

²³ H. BEREZA: *Propozycje Dygata*. „Twórczość” 1996, nr 11, s. 163.

²⁴ Tamże.

[...] tępo patrzę w okno, nie rozchylając warg, patrzę tak, jakbym nigdy nie miał zamiaru zacząć mówić. Gdy to milczenie już, już osiąga jakiś stopień niemożliwy do zniesienia, mówię znienacka: – Panie i panowie – i odwracam się ku sali, kładąc obie ręce na stole i powracając do dawnej pozycji. Czuję oddech ulgi i odprężenia na sali.

JB, 273

W trakcie wykładu narrator dokładnie obserwuje reakcje słuchaczy, co więcej – niczego nie ukrywa, podając już na wstępie plan całej wypowiedzi:

Ja zamierzam wywiązać się z mojego zadania jak najuczciwiej i jak najprawdziwiej. Będę się starał ukazać siebie dokładnie takim, jakim jestem, a mój sąd o świecie i sytuację moją wobec narodu, a narodu wobec mnie – ściśle tak, jak to widzę i czuję, bez względu na to, czy jest to z punktu widzenia wyższej racji obiektywnej (o ile taka istnieje) słuszne, czy nie. Tylko w ten sposób będę mógł mieć poczucie, że wywiązałem się z mojego zadania należycie i uczciwie, i czyste sumienie, że szanownych państwa nie wprowadziłem w błąd ani oszukałem.

JB, 273–274

Wszystko, co następuje później, jest realizacją zakreślonego na wstępie planu wypowiedzi.

Forma jest świadomie wyreżyserowana przez narratora, dokładnie dopracowana, co potwierdzają jego przemyślenia czynione przed prelekcją.

– zauważyła Iwona Mityk²⁵. Narrator, nie chcąc uogólniać, zdecydował się na pokazanie siebie kompletnego, składającego się z wielu uczuć i emocji. Wygłoszone przemówienie jest także mową stworzoną na zamówienie konkretnego widza. To Vilbert wraz z ze swoim przyjacielem namówili narratora do wygłoszenia prelekcji. Nie bez znaczenia po-

²⁵ I. MITYK: *Inne spojrzenie...*, s. 123.

zostaje to, kim jest Francuz. W dogłębnym szkicu na temat Vilberta Rafał Węgrzyniak napisał:

W *Jeziorze Bodeńskim* Dygata istotną rolę pełni „światny” francuski poeta Vilbert, który „przyjechał do Polski 30 sierpnia 1939 roku”, gdyż „zachwycony studiami nad polską poezją, chciał poznać osobiście ojczyznę Mickiewicza i Słowackiego...”. Jest jedyną osobą w sali narratora, która „nie umie po polsku” mówić. Vilbert skupiony jest na układaniu wierszy, „pisze cały dzień, w każdej pozycji i okoliczności”. Gdy coś go rozprasza, „wzdycha ciężko, manifestacyjnie rzuca pióro i podparłszy głowę rękami, patrzy w okno”. Tworzy nierozłączną parę z Anglikiem MacKinleyem, z którym rozmawia o filozofii Bergsona lub muzyce Debussy’ego. Ale też sporo czasu poświęca narratorowi, który napomyka, że „my z Vilbertem czytamy głośno *Jocelyn* Lamartine’a, przerywając komentarzami”. Francuz recytuje też bohaterowi swoje poematy.

Vilbert w powieści ma „taki sentyment do Polski”, że bohater musi „mu udzielać ciągłych informacji o Polsce z dziedziny historii, literatury i sztuki”. „Przekonuję się w ten sposób – stwierdza on – że nie wiem o Polsce nic, zupełnie nic”. Ale zaraz dodaje, że w rezultacie presji Vilberta zbytnio się „przed nim popisuje dumą narodową”. Wbrew tym uwagom w jednym z epizodów Vilbert objawia się nieoczekiwanie jako krytyk polskich wad, także sposobu prowadzenia rozmów, wywołując w sali awanturę. Jest więc typem nieco aroganckiego literata francuskiego. Właśnie Vilbert namawia narratora na publiczny wykład *Ja i mój naród*²⁶.

Romantyczna osobowość francuskiego poety wymusza na prelegencie przyjęcie odpowiedniej pozy. Oddając inicjatywę w ręce jedyne go, podkreślmy: niemówiącego po polsku, więźnia obozu, Dygat tworzy ironiczny wykład o Polsce i Polakach, wygłaszany na potrzeby podwójnej widowni – tej zgromadzonej w sali gmachu szkolonego

²⁶ R. WĘGRZYNIAK: *Le Louët albo Vilbert...*, s. 142.

i tej, która będzie miała okazję przeczytać powieść. Vilbert najprawdopodobniej chciałby, aby wystąpienie narratora miało tylko mesjanistyczny, wzniosły charakter. Podobnie Janka, która po zakończeniu całego przedstawienia krzyczy, że bohater to po prostu błazen. Uwaga wzburzonej dziewczyny jest celna, tak jak okrzyk Roullota: „Te, wariat! Wisła się pali!” (JB, 283).

Narrator-bohater zrealizował zaplanowany scenariusz. Postawa błazna i finalne wykorzystanie dzieciinnego starszaka, który niejednokrotnie robił dowcipy, ma wszystko, o czym mówił prelegent, obrócić w żart. Jeżeli jednak cały monolog miałby się okazać niepoważną błazenadą, należałoby zanegować również „poważne” jego interpretacje. Choć ich zasadność jest niepodważalna, to jednak muszą zostać postawione w stan podejrzenia z powodu struktury samego dowcipu. Helmuth Plessner pisze:

Nonsense i absurd mogą być równie dobrze podawane do zrozumienia jak pomyłki lub prawdy, które są sensowne. Paradoks może przyjmować dowcipną formę, ale dowcip ani niekoniecznie idzie w parze z paradoksem, ani nie jest z paradoksem związany. Dowcip polega jedynie na nakładaniu się różnorodnych sensów, to znaczy na możliwości bycia prowadzonym przez wyrażenie językowe w różnych kierunkach. Nie rozstrzyga to jeszcze ani o stosunku, w jakim pozostaje dany sens do nakładającego się, ani też nie decyduje to o dowcipności formy wyrazu. Tym, co istotne, jest nakładanie się i przecinanie, a *miejsce* przecięcia jest tym, co uznajemy za pointę. Ujmujemy ją wprawdzie nie w niej samej, lecz w *realizacji* przeświecania sensu przez sens (*im Vollzug der Transparenz von Sinn im Sinn*), niejako w locie, gdy ona [sama] chwytła nas jako zwrot, niespodzianka, przeskakująca iskra, błyskawiczne olśnienie i szok [...]. Ponieważ jednak szczególne działanie dowcipu polega na skupianiu wielu znaczeń w ten sposób, że (obrazowo ujmując) znaczenia te, utrzymywane przez wyrażenie o szczególnym charakterze, nakładają się na sie-

bie, a *nie* wypierają się wzajemnie, to dzięki temu właśnie język w dowcipie przekracza swoje granice²⁷.

Plessner akcentuje dwoistość struktur językowych, jakie nakładają się na siebie w dowcipie. To, co dla jednych jest śmieszne, dla innych może być poważne. Nakładanie się na siebie powagi i komizmu dokonuje się w tym samym momencie. Freudowska teoria komizmu, dotycząca śmiechu i snu jako czynników, które mogą stanowić drogę do odzyskania swobody, swoisty zwornik bezpieczeństwa uwalniający nasze *id* od działania *superego*, to jedno ze znaczeń dowcipu i wynikającego zeń śmiechu w życiu człowieka.

Nie bez znaczenia jest zatem fakt, że narrator po wygłoszeniu swojej przemowy wycisza się, informuje słuchacza, że niczego ciekawego nie ma więcej do powiedzenia. Po prelekcji zmienia się nastrój i sposób zachowania narratora, pogodzonego z własną przestrzenią, odczuwającego niesprecyzowaną tęsknotę. Przesiadującego z Janką bohatera nie gnębią już duchy przeszłości. Spokojnie czeka na ławce na uwolnienie. Jest to, zapewne, sposób nie tylko na pograżenie się w stanie wiecznego oczekiwania, lecz także reakcja na oczyszczający śmiech, który powinien rozlec się po prelekcji. A jednak nikt się nie śmieje.

Albo odczytamy dowcip, albo pozostaniemy w przestrzeni całkowitego niezrozumienia. Pisarz zdaje się mówić, że polskość, o której była mowa w prelekcji, usytuowana została na granicy śmiechu i płaczu:

Ludzie wyraźnie mnie unikają. Gdy idę korytarzem, albo odwracają się do okien, albo wchodzą w pierwsze drzwi, jakie mają pod ręką... [...] Jedynie pan Pocięjak zupełnie niespodziewanie podbiegł do mnie i złapał mnie za rękę, potrząsając nią długo z entuzjazmem.

²⁷ H. PLESSNER: *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*. Przeł. A. ZWOLIŃSKI, Z. NERCZUK. Posłowie A. ZWOLIŃSKA. Kęty 2004, s. 102–104.

– No, no – mówi – no, no! Sprawił mi pan niespodziankę. Kto by się tego spodziewał, no? Młodziak pan niby, ale rozum swój pan ma. Bardzo się ucieszyłem, naprawdę bardzo ucieszyłem. To było, jak by to powiedzieć... *non plus ultra*. Trochę się panu wygadać trudno i jąka się pan, ale to było właśnie dobre. Naprawdę: *non plus ultra*. Szczególnie ta Jagusia pod krzyżem była *non plus ultra*. Te zagraniczne głąby oczywiście nic nie zrozumiały, ale co tam wymagać. [...] Bardzo to wszystko razem było trafne. I powiem panu jeszcze: mnie, staremu, nawet łzy się w oczach zakręciły, bo mi się jakoś, nie wiedzieć czemu, moja Wronia ulica przypomniała [...].

JB, 285

Tylko Pocięjak od razu rozpoznał opisaną przez narratora przestrzeń. Jako jedyny przyjął wykład, śmiejąc się i płacząc jednocześnie. Zwrócił tym samym uwagę na możliwość usytuowania dowcipu po stronie płaczu. Plessner zanotował:

Równie często jest on [dowcip – E.B.] środkiem uwolnienia się od swoich uczuć, ukrycia ich lub przynajmniej stworzenia wrażenia, że jest się ich panem. Jako sposób mówienia o sprawach, które są zbyt trudne i zbyt drażliwe, aby można je było poważnie poruszyć, staje się on często gorzki, sarkastyczny, kaustyczny, cyniczny, niejednokrotnie ironiczny, rzadziej humorystyczny i swobodny. Pasują tu słowa Nietzschego: dowcip jest epigramatem na śmierć uczucia. Dodajmy do tego: epigramatem, który celnie wbija gwóźdź do własnej trumny²⁸.

Śmiech Dygata jednocześnie rozśmiesza, jest błazenadą kuszącą widzów oraz przekazuje bardzo poważne diagnozy, dotyczące kształtu polskiej tożsamości. Pomiedzy zająknięciami i krzykiem Roullota sytuują się powaga i dowcip. Tylko tutaj, w szczelinie pomiędzy wypowiedzeniem a wyjąkaniem, może objawić się rzeczywistość.

²⁸ Tamże, s. 111.

Aktualizacja

Należy zaznaczyć, że w odniesieniu do *Jeziora Bodeńskiego* duży wpływ na przyszły odbiór powieści miała zamieszczona w wydaniu drugim, a także w kolejnych wydaniach, przedmowa pisarza. Jest ona interesująca dlatego, że autor odwołał się w niej do okoliczności powstania powieści:

Jezioro Bodeńskie zacząłem pisać w listopadzie 1942 roku, ukończyłem w czerwcu 1943. Ukazało się drukiem w 1946. [...]

Daty, które podałem, mają dla problemu *Jeziora Bodeńskiego* istotne znaczenie. Należy jednak dołączyć do nich jeszcze jedną datę: datę powstania ogólnego zamysłu utworu. Trudno byłoby mi ją określić zupełnie ściśle. W każdym razie przypada gdzieś na lata 1937–39. [...]

Należy odróżnić istotną treść i ideę, którą w moim utworze chciałem zawrzeć, oraz formę, którą narzucił mi przypadek. – Hej – wykrzykniecie – a cóż to takiego, by zdarzenia tak przeraźliwe i okrutne jak wojna 39 roku nazywać sobie: przypadkiem! – Bardzo proszę, nie bierzcie mi tego za złe. Chcę przez to powiedzieć tyle, że *Jezioro Bodeńskie* nie jest książką wojenną ani w żadnej (poza formalną) mierze z wojną związaną. *Jezioro Bodeńskie* jest książką, jest debiutem powieściowym przedwojennym. Wybuch wojny 39 roku, który zapędził różnych ludzi wraz z ich przeżyciami w dziwne miejsca i okoliczności, zapędził też mój debiut w lata i formalne pozory niemające z nimi faktycznego związku.

Pisarz odcina się od jakichkolwiek związków z postaciami opisanymi w powieści. Fikcyjność wydarzeń, uwaga, że „mogłyby równie dobrze zdarzyć się przed wojną, na przykład na jakimś statku, w jakimś sanatorium albo nudnym pensjonacie” (JB, 9), jak również mocno zaakcentowany brak związku z wojną konstruuje modelową interpretację *Jeziora Bodeńskiego*. Tak specyficzna przedmowa nie przeszła rzecz jasna bez echa. Stała się metatekstem, wobec którego krytycy i badacze nie mogli przejść obojętnie. Potwierdzał to Mieczysław Dąbrowski:

[...] pisząc przedmowę do drugiego wydania *Jeziora Bodeńskiego* [...], [Dygat – E.B.] wskazuje na to, że treści tej książki były w nim skryształizowane i obecne już kilka lat przed wojną. W sensie intelektualnym jest to więc owoc atmosfery lat międzywojennych, owych intelektualnych poszukiwań, tak wówczas żywych i wszechobecnych, owoc prowadzonych nieustannie sporów z tradycją romantyczną²⁹.

Badacz podkreśla związek Dygata z tradycją dwudziestolecia międzywojennego, odwołując się między innymi do *Przedmowy*. Problem w tym, że – jak już wspominałam – Dygat lubi bawić się z czytelnikiem. Henryk Bereza dostrzega inteligentną taktykę promocyjną powieści, która w stopniu największym zgodna jest z ustaleniami przychylnych mu krytyków:

W przedmowie do nowego wydania *Jeziora Bodeńskiego* (1956) tłumaczy się Dygat pokornie i chyba bez drwiny z faktu wznowienia jego pierwszej książki, i z jej „przedwojennego” charakteru, i nawet ze swego stosunku do postaci narratora w powieści. Jest to bardzo smutna przedmowa. Smutniejszej nie można sobie wyobrazić. [...]

²⁹ M. DĄBROWSKI: *Dygat albo jak żyć z garbem*. „Nowe Książki” 1981, nr 15, s. 70.

Jest [...] i inna możliwość interpretacji przedmowy Dygata. Psychologicznie w tym właśnie wypadku najbardziej usprawiedliwiona. Dygat nie wierzył w czytelnika jaskiniowca, ale uwierzył w oceny krytyczne swojej książki. Dał się może przekonać, że jego książka jest rzeczywiście niewspółczesna, przedwojenna w treści i formie, obrażająca swymi pozorami obozowymi okrutne doświadczenia wojenne Polaków, inteligencka i ideologicznie skażona³⁰.

Bereza zwraca uwagę na „współczesny” charakter powieści. Podobnie pisze o niej Barbara Gutkowska. Na podstawie analizy działań cenzury, która przed wypuszczeniem książki na rynek wycięła z niej trzy słowa, badaczka sądzi, iż to działanie sytuuje powieść w przestrzeni polityczno-społecznej.

Poruszany przez Dygata w jego pierwszej powieści problem polskości nie dotyczy więc tylko polskiej rzeczywistości przedwojennej i wojennej, ale jest charakterystyczny także dla współczesnej rzeczywistości. A gorzka konstatacja tej obiektywnej oceny sytuacji politycznej Polski zdaje się być najsilniejszym przeżyciem rocznika 1915 [...] ³¹.

Autorka monografii o powieściach Dygata zonglerkę pisarza datami rozważnie umieszcza w przestrzeni, która aktualizuje powieść pod względem politycznym. Również na temat aktualności powieści i jej powodzenia wśród młodych odbiorców rozmawiali w trzydziestolecie edycji Adam Hanuszkiewicz, Ryszard Matuszewski, Krzysztof Kąkolewski, Tadeusz Konwicki, Julian Rogoziński, Michał Komar i Jerzy Niecikowski. Okazją do rozmowy z 1974 roku stało się wystawienie w teatrze przez Hanuszkiewicza *Jeziora Bodeńskiego*. Rozmówcy dyskutowali między innymi o niedojrzałości, nieaktualności rozpoznań Kazimierza

³⁰ H. BEREZA: *Propozycje Dygata...*, s. 159.

³¹ B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata...*, s. 48.

Wyki, o infantylności, a także ośmieszaniu nacjonalizmów (polskiego, niemieckiego, francuskiego) za pomocą infantylnizmu właśnie. Dyskutanci nie uciekli również od samego pisarza:

Bohater Dygata żyje tą polskością, ale jednocześnie przekłwa balony samodurstwa, dlatego nie zgodziłbym się, że ta książka nie ma nic wspólnego ze sprawami nacjonalizmu. Porusza ona te sprawy, tylko ustosunkowuje się do nich w sposób niesłychanie dyskretny, w pewnych sytuacjach może za dyskretnie, w innych właśnie jak znalazł. Trzeba przypomnieć (i przypomniał to sam autor w przedmowie do II wydania książki), że źródła postaw zaprezentowanych w utworze tkwią w okresie międzywojennym. Temat obozu jest tu pretekstem. Krótko mówiąc, książka wyrosła z tej samej atmosfery co *Ferdydurke* Gombrowicza, z atmosfery ostatnich lat przed wybuchem wojny³².

Wypowiedź Ryszarda Matuszewskiego stawia przedmowę Dygata w świetle zbliżonym do konkluzji Gutkowskiej. Sugestia zawarta w jego wypowiedzi jest czytelna; wiadomo, że w latach trzydziestych nasilały się w Polsce tendencje nacjonalistyczne. W tym ujęciu pierwsza powieść Dygata byłaby krytyczną odpowiedzią na aktualne w polityce tamtych lat sytuacje. W efekcie manipulacji czasem i zaznaczeniem swojej obecności w drugim wydaniu Dygat powieść aktualizuje i komplikuje jej recepcję.

Słusznie dowodzi Iwona Mityk:

[...] nie można założyć, że lata wojny nie wywarły żadnego wpływu na kształt powieści. Jego przedwojenny zamysł uległ skorygowaniu przez zmiany związane z osobistymi przejściami wojennymi, wykorzystanymi częściowo w utworze. Powstanie powieści w latach 1942–1943 mu-

³² „Jezioro Bodeńskie” po latach trzydziestu. Rozmawiają: A. HANUSZKIEWICZ, R. MATUSZEWSKI, K. KĄKOLEWSKI, T. KONWICKI, J. ROGOZIŃSKI, M. KOMAR, J. NIECIKOWSKI. „Literatura” 1974, nr 46, s. 11.

siało wywrzeć wpływ na sposób widzenia przedwojennej rzeczywistości³³.

Badaczka zwraca uwagę na okoliczności, które wpłynęły na autora. Zauważa jednak, że umieszczenie akcji „w obozie dla internowanych wyłącza go z głównego nurtu problemów związanych z II wojną światową”³⁴. Wiadomo, że *Przedmowa do II wydania* ponownie otworzyła dyskusję na temat powieści, kierując ją na nowe interpretacje.

No właśnie, przedmowa? Napisana została takim samym stylem jak powieść i z powieścią koresponduje. Bohater *Jeziora Bodeńskiego* zostaje wyrwany ze swojego świata, zanim zacznie w pełni czerpać z życia. Zastanawiającym zbiegiem okoliczności w taki sam sposób autor zostaje „zmuszony” do zawieszenia swojego projektu i do jego późniejszej realizacji. W obu przypadkach to wojna decyduje o tym, że „właściwy międzywojenny debiut” staje się „powojenny”, a bohater powieści trafia do obozu.

Niezależnie od zastrzeżeń Dygata, że mimo podobieństw, które można by odnaleźć, jego życiorys jest zupełnie odmienny od bohatera *Jeziora Bodeńskiego*, wydaje się, iż w powieści zostały zawarte tropy autobiograficzne. Nagłe wyrwanie bohatera powieści z przypisanego mu czasu dokonuje się z chwilą wyrwania pisarza z właściwej mu przestrzeni. Nie oznacza to jednak, że taka interpretacja jest wiarygodna. Za sprawą przedmowy, kwestionującej dzieje powstawania utworu, Dygat dał czytelnikowi dodatkowe informacje, które umożliwiają dopisywanie dalszych interpretacji. Z takiego przyrostu informacji mogło wynikać tylko jedno – brak spójności interpretacyjnej.

Ponownie w taki sposób pisarz zagrał z czytelnikiem w roku 1968, kiedy ukazał się *Karnawał*, bezpośrednio interpretujący przeszłość, tym razem z perspektywy bohatera-pisarza. Co znamienne, tutaj także dochodzi do prowokacji

³³ I. MITYK: *Inne spojrzenie...*, s. 104.

³⁴ Tamże, s. 135.

czasem. Odwiedziny byłego obozu stają się pretekstem do reinterpretacji *Jeziora Bodeńskiego*, do uzupełnienia brakujących wątków. Tylko że takie zapełnienie braku jest rozwiązaniem iście karnawałowym, pobudzającym i rozbudzającym w rytm konkretnej melodii ciekawość czytelników.

Zdaje mi się, że słyszę gwar, a z tamtego okna dochodzi muzyka. To Janka Birmin ćwiczy na fortepianie *Karnawał* Schumanna.

K, 33

W rytmie raz wesołej, raz nostalgicznej melodii Stanisław Dygat, bawiąc się czasem rzeczywistym i powieściowym, raz po raz przenosi czytelników w przestrzeń, w której wszystkie chwytły są dozwolone – w czas karnawału³⁵.

³⁵ Por. M. BACHTIN: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. GORENIOWIE. Oprac., wstęp, komentarz S. BALBUS. Kraków 1975.

Oszukać czas

Specyficzne podejście do czasu widoczne jest we wszystkich powieściach pisarza. Nawet w *Disneylandzie*, którego akcja zdaje się rozwijać linearnie, czas miniony staje się elementem wiążącym opowieść w całość. Sposób, w jaki młody bokser potraktował swojego nauczyciela, każe mu „cofnąć się w czasie” i ukarać kobietę, która doprowadziła trenera do samobójstwa. Symboliczne załatwienie sprawy z przeszłości jest skrywanym w podświadomości pragnieniem Arensa. Ciągłe spogląda on w przeszłość, pragnąc zadośćuczynić swojemu przyjacielowi, a jednocześnie marzy o przyszłości w ramionach przyśnionej Jowity. Ceną, jaką za podróż w czasie musi zapłacić bohater, jest utrata teraźniejszości. Ta bohaterowi się wymyka.

Lepiej na manipulacji czasem wychodzi Henryk Szalaj. Bohater *Podróży* odbywa wędrówkę w czasie pożyczonym/kupionym za pieniądze brata. Chwile spędzone na Capri z – przebraną za kobietę marzeń – prostytutką staną się pożywką dla marzeń i pragnień powracającego z wczasów mężczyzny. W podobny sposób postępuje ze swoimi bohaterami Dygat w *Dworcu w Monachium* i *Karnawale*. To właśnie w tych warunkach, jak dowodzi Eugeniusz Biskup, dużą rolę odgrywa czas biologiczny. W obu mikropowieściach poznajemy bohatera dojrzałego i świadomego siebie, w obu – czytelnik spotyka bohatera, który ma już za sobą pragnienia młodości.

Bohater *Karnawału*, natrafiając na młodą i romantycznie usposobioną dziewczynę, decyduje się na rozpoczęcie flirtu. Gdy jednak ma już pewność zdobycia dziewczyny, posta-

nawia zakończyć romans w bardzo spektakularny sposób. Na temat *Karnawału* i *Dworca w Monachium* już pisałam, warto jednak spojrzeć na te powieści raz jeszcze z trochę innej perspektywy, która, jak sądzę, dopełnia interpretację.

Fabula *Karnawału* jest konsekwentną kontynuacją opowieści rozpoczętej w *Jeziorze Bodeńskim*. Rozpoczyna się i rozwiązuje, kiedy podstarzały narrator spotyka kobietę, adorowaną przez siebie w młodości. Jest to ta chwila, w której zdobywa on banalną, zdawałoby się, świadomość czasu. To czas ostatecznie zadecyduje o tym, czy bohater będzie dalej pragnął Suzanne.

Powie o niej: „[...] emerytowany, sponiewierany mit” (K, 34).

Podczas ponownego spotkania dziewczyna uświadomi bohaterowi istnienie zależności, na której zbudowane jest każde pragnienie. Oddalenie w czasie i przestrzeni sprzyjało marzeniom, natomiast spotkanie zburzyło wyobrażenie o wiecznie młodej i ponętnej piękności. Czas nie oszczędza nikogo i niczego, potrafi zburzyć każde pragnienie. Rzeczywistość nie do zniesienia, szara i monotonna nie sprzyja marzeniu, pragnieniom. Na tym polega dowcip, jaki płata czas.

Bohater Dygata, spotykając po latach Suzanne, uświadamia sobie tę zależność. Demonstracyjnie odepchnie Dankę, aby „została wiecznie młoda, została tą samą co teraz istotą” (K, 34). Suzanne powie, że bohater rozprawił się z Danką tak samo, jak kiedyś z nią. Na tym polega demonstracja: adorując jedną, jednocześnie sypia z drugą.

Zaznaczmy jednak: choć zasada się powtarza, to sytuacja nie jest taka sama. Doświadczony i podstarzały bohater ma świadomość, że jego życie niedługo dobiegnie końca. To, co kiedyś uczynił Suzanne, z Danką robi bardziej świadomie i z innych pobudek. Z Francuzką rozstał się, ponieważ, jak powiedział,

przeraziło mnie to jej uczucie, wymuszone ukazaniem nieprawdziwej postaci romantycznego Polaka. Nie mogłem

się w przyszłości sprawdzić jej takim, jakim się pokazałem, i dlatego postanowiłem sprawę zakończyć, i to możliwie brutalnie, bo inaczej nie było można.

K, 29–30

Sytuacja z Danką przedstawia się inaczej. Odepchnięcie dziewczyny zostało precyzyjnie zaplanowane. W tym scenariuszu znalazło się miejsce na możliwość rozkoszowania się myśleniem o niej. Romantyzm nie był już maską przyklejoną do twarzy na stałe.

Młodszy bohater kiedyś się jej obawiał, teraz nie stanowi ona – dla jego osobowości – żadnego zagrożenia. Z czasem mężczyzna zaczął z tego czerpać korzyści. W *Karnawale* i *Dworcu w Monachium* bohaterowie wykorzystują romantyzm i romantyczny mit polskości dla własnych korzyści:

Mówiłem na pewno bardzo pięknie o rzeczach, w które nie wierzyłem i które mało mnie obchodziły. Ale mówiłem, i mówiłem bardzo pięknie, ponieważ chciałem wydobyć tę dziewczynę z tego, co uważałem za jej kobiecą obojętność dla mnie. [...] Sprzedawałem tę biedną fałszowaną Polskę, to prawda. Ale przecież mimo wszystko i wbrew rozsądkowi ciągle ją kochałem, a poza tym, jeżeli przez tyle lat sprzedawali ją poeci, pisarze i artyści, często po to, by zachęcać innych Polaków do ofiarowywania życia na polu chwały, dlatego ja nie mogłem sprzedać jej na swój własny użytek, po to, by choć przez chwilę poczuć się w swoim trudnym i niewdzięcznym życiu wspartym przez uczucie cudownej młodej dziewczyny.

K, 24–25

Jedynie w publicystyce Dygat pozwalał sobie na mocniejsze wypowiedzi, których wydzwięk często łagodził groteskowym ujęciem czy ironiczną puentą. *Karnawał* i *Dworzec w Monachium* na tle dorobku pisarza są jednak wyjątkowe. Pisarz wyostrza w nich sądy, streszcza fragmenty wcześniejszych powieści.

Przykład: opis pobytu narratora w obozie nad Jeziorem Bodeńskim zajmuje w powieści kilka stron, a cała mikro-powieść mieści się na niespełna czterdziestu stronach. Ma to duże znaczenie, jeżeli porównać styl pisarski *Jeziora Bodeńskiego* i *Karnawału*. W *Karnawale* Dygat „odczarowuje” swoją debiutancką powieść. Dookreśla i uzupełnia to, co wcześniej pozostawiało niedopowiedzeniem. Romantyczne niepewne wzloty i upadki miłosne zostają tu sprowadzone do chwytów retorycznych, a wypowiedzi narratora-pisarza uderzają bezpośrednio w Dankę i w czytelnika:

Szczególnie że jedyną moją książką, którą przeczytała, była jedna z pierwszych książek, w której pisałem o mitach polskich, choć już wtedy chciałem się z nimi rozprawić, to rozprawiając się, jednocześnie wciąż im romantycznie ulegałem, co nie tylko Dankę, ale i wielu czytelników w kraju właśnie romantycznie zmyliło.

K, 16-17

Opowieść, jaką przedstawia narrator w *Karnawale*, a później w *Dworcu w Monachium*, jest sposobem na burzenie mitu romantycznego. Targany emocjami bohater – sugeruje Dygat – nie może być uznany za głównego bohatera jego wcześniejszych powieści. Idąc dalej: odrzucenie spełnienia w ramionach Danki to sposób na oszukanie czasu, a także metoda na odrzucenie mitu romantycznej miłości. Suzanne – „zdegradowany mit” – zostaje zastąpiona mitem nowym/świeżym, któremu na imię Danką. Tak przecież nie dzieje się po raz pierwszy.

Czym różni się Danką od Suzanne? Każde zauroczenie kiedyś się kończy, a świat się zmienia. Oszukując czas, bohater może cieszyć się na nowo wzbudzonym pragnieniem. Radość nie może być jednak pełna, bohater bowiem musi uwierzyć we własne kłamstwo. Kiedyś trzeba było je dopełnić, aby móc czerpać przyjemność z kontaktu z nowym mitem. Teraz, aby cofnąć czas, bohater musi go oszukać, na nowo zaczarować rzeczywistość, ponownie odnaleźć w niej

miejsce dla marzeń. Omszały czas młodości zostaje sztucznie odświeżony. Być może dlatego Dygat nie odpowiada na – zadane przez Suzanne – pytanie, dlaczego powtórzył z Danką ten sam schemat uwodzenia.

Manipulując czasem, Dygat tworzy bohatera niejednoznacznego, który negując swoją romantyczną naturę, buduje symulakrum romantycznej miłości i ma tego pełną świadomość. Bohaterowie późnej prozy Dygata odznaczają się większą świadomością groteskowości otaczającego ich świata. Potrafią z niego żartować i śmiać się. W końcu świat karnawału jest czasem odwrócenia ról. Z tych elementów bohater-narrator buduje swój prywatny mit.

Czarny humor narratora *Karnawału* ulega spotęgowaniu w *Dworcu w Monachium*. Narrator zostaje wrzucony w rzeczywistość kiczu. Tutaj *Bogurodzica* staje się gadżetem, wizerunkiem na koszulce.

W ten sposób można poderwać dziewczynę. Bohater znajduje się na dworcu kolejowym, z którego ma zaraz wyruszyć w podróż do Warszawy. Oczekiwanie na pociąg stanowi okazję na rozrachunek z czasem minionym. Jest to rodzaj pożegnania, podobnie jak w *Karnawale*, z nieprzystającymi do rzeczywistości mitami o bohaterstwie. Pamiątką pozostaje koszulka z nadrukiem z *Bogurodzicy*.

Warto tu przywołać opinię Macieja Maniewskiego:

Nie sposób właściwie odebrać *Karnawału* bez *Jeziora Bodeńskiego*, *Podróż* nie mogłaby zaistnieć bez *Pożegnań*. Obie te powieści stanowią początek *Disneylandu*, a *Dworzec w Monachium* jeszcze raz wraca do powieściowego debiutu. Owe reminiscencje i powroty nie są dziełem przypadku. W twórczości Dygała nastąpiło bowiem zespolenie postaci narratora-bohatera z autorem. Przez to stają się one swoistym dialogiem – Dygat opowiada, relacjonuje, ale przede wszystkim rozmawia z czytelnikami³⁶.

³⁶ M. MANIEWSKI: *Sny o pozorach prawdy, prawda o pozorach snu*. „Kino” 1998, nr 2, s. 14.

Powieści te rzeczywiście z sobą korespondują i mogą być czytane jako wariacje na ten sam temat. Dygat bardzo chętnie podejmuje grę z czytelnikiem, podpowiadając mu własne interpretacje dzieł. Manipulując czasem, co rusz pokazuje nowe możliwości interpretacji swoich powieści. Jest to taka sama taktyka, jaką zastosował w *Podróży*. Przypomnijmy: narrator najpierw opowiedział poznanej we Włoszech prostytutce scenariusz filmu, aby go potem zrealizować na Capri. Tym samym uformował świadomość czytelnika, poinformował go – na samym początku – o finale opowieści.

Przedstawianie różnych wariantów losów bohatera w ciekawy sposób współtworzy dialog pomiędzy pisarzem i czytelnikiem.

Dygatowi nie wystarcza przestrzeń pragnienia; on tworzy sytuację fabularną, w której narrator przebywa w czasie nieprzyjawnym jego egzystencji. Najbardziej widoczne jest to w *Dworcu w Monachium*, a przez analogię do *Jeziora Bodeńskiego* – także w *Karnawale*. Nieprzystawalność czasu, w jakim przyszło żyć bohaterowi, widać również w *Disneylandzie*.

Najwyraźniej jednak tę pustkę zauważa się w dwóch korespondujących z sobą utworach: *Pożegnaniach* i *Dworcu w Monachium*.

Wojna

Pożegnania stanowią najbardziej nostalgiczny rozrachunek z czasem w dorobku prozaika. To, co w *Dworcu w Monachium* zostanie wyostrzone, w tej powieści zaczyna się dopiero zarysowywać. Dygat zatrzymuje tu swoich bohaterów, niepewnych czasu. Ale też świat dopiero zaczyna się podnosić z gruzów. Jeden minął, drugi jawi się jako niepewny. Każdy jest „nieprzynależny”:

Prosto na ulicę. Zatrzymałem się dopiero przy witrynie księgarskiej i bezmyślnie przyglądałem się rozrzuconym książkom. *Ziemia gromadzi prochy, Niemcy cofają wskazówkę zegara, Kiedy znowu wojna?*

Wojna już jest, wojna się zaczęła – przesunęła mi się przez głowę myśl, obojętna jak skrawek papieru podmuchem wiatru niesiony ulicą. Myśl niewysnuta z żadnych przesłanek i niezmierzająca do żadnych rozwiązań. Byłem wzburzony i podrażniony. Oparłem czoło o zimne szkło witryny. Czułem się osamotniony, nieprzynależny do ludzkiego zbiorowiska.

Poż., 9

Powiedzieć można, że proces cofania wskazówki jest wpisany w narrację powieści. Bohaterowie żyją w przestrzeni zepsutej, w której czas próchnieje i obumiera. Barbara Gutkowska zauważyła, że wydarzenia opisane w prozie Dygata obejmują zamknięty odcinek czasu:

Część pierwsza powieści obejmuje piętnaście miesięcy – od maja 1938 roku do 31 sierpnia 1939 roku. Część druga

natomiast toczy się od końca września 1944 roku, czyli ostatnich dni powstania warszawskiego, po styczniowe dni 1945 roku, kiedy do stolicy i okolic wkroczyły wojska radzieckie wspólnie z żołnierzami Wojska Polskiego. Pojawiająca się w *Pożegnaniach* luka czasowa rozciąga się zatem na pięć długich wojennych i okupacyjnych lat³⁷.

Warto się zastanowić, co się dzieje w trakcie tych długich wojennych lat, nieopisanych w książce. Czy rzeczywiście mamy do czynienia z czasem, w którym nastąpiła luka, czy raczej ze światem, w którym czas uległ degradacji?

Dygat od początku powieści buduje przestrzeń ściśle powiązaną czasem. Jego deformacja – paradoksalnie – wiąże się z wartością. Najcenniejszy okazuje się czas utracony:

Więc huk armat na wschodzie daje czasem znak, że końca nie ma, że wciąż się coś dzieje i dalej rozgrywa. Huk armat – jak bijące godziny zegara. Ale kiedy huk armat milknie i płowieje melodia nadziei, znów nawiedza człowieka uczucie: – To już koniec. Wszystko już się skończyło.

Czego koniec? Co się skończyło? Nie wiem. To nie o swoim końcu myślę, nie o własnym bankructwie, nie o braku jakiegokolwiek własnej przyszłości ani nawet nie o końcu ojczyzny i spraw ojczystych. Ten koniec – to leżenie w rowie z oczami wtopionymi w błękit nieba, z ciałem rozłożonym bezwładnie na ziemi jak rzucone futro z lisa, z uszami, w które dowolnie wpadają odgłosy świata, to brak jakiegokolwiek podniety i jakiegokolwiek sensu, żeby wstać, dokądkolwiek pójść i snuć dalsze sprawy. Nie ma celu, do którego można by pójść, nie ma żadnych spraw.

Poż., 99–100

Symboliczne „cofnięcie wskazówek” przez Niemców powoduje nieodwracalne zmiany w tkance świata przedstawionego. Wszystko jest skażone wojną.

³⁷ B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata...*, s. 91.

Czas w powieści płynie inaczej dla bohaterów i czytelników. Wydarzenia powieściowe układają się w opowieść, w której czas płynie linearnie. Odbiorca poznaje bohatera przed wojną. Następnie obserwuje jego wyprawę za miasto, przygląda się pobytowi we Francji, śledzi także jego przygody po powrocie do kraju. Zauważona przez Gutkowską przerwa w opisie wydarzeń wojennych nie ma dla tekstów znaczenia. Co więcej, wyrzucając poza opowieść pięć lat wojny, narrator zwraca uwagę czytelnika na to, co nieobecne. Działa tu prosta zasada. To, co zakryte, zwykle ciekawa bardziej i wzbudza więcej emocji³⁸.

Autor *Karnawału* precyzyjnie i konsekwentnie projektował sposób tworzenia fabuły:

[...] przede wszystkim posiłkuje się pewnymi skrótami w malowaniu sytuacji, charakterów czy krajobrazów. Znamy je z Prousta czy z Manna. [...] Dygat przejmując od nich to, co się da zawrzeć w jednym zdaniu, odrzuca to, co zawierały całe ich strony.

Jest mistrzem tła w dwu słowach, mistrzem dialogu złożonego z paru okrzyków. Buduje książkę prześlicznie, harmonijnie, bez naciągania, bez sztuczności³⁹.

³⁸ Druga powieść Stanisława Dygata, podobnie jak jego debiut, wzbudziła równie wielkie zainteresowanie czytelników. „*Pożegnania*” ukazały się w subskrybowanej przez członków Klubu Literackiego »Odrodzenia« serii wydawniczej Spółdzielni »Czytelnik«. Po wypowiedzi Brezy rozpięta się dyskusja członków klubu. Głosy w niej były rozpięte między świętym oburzeniem, oświadczeniami o zwrocie legitymacji członkowskiej klubu, zarzutami ordynarności, pornografii, braku norm etycznych i odzwierciedlenia wojennej rzeczywistości – a zachwyta. Autor odpowiedział czytelnikom, na następne wszakże wydania książka musiała czekać do roku 1955, kiedy to ukazała się w Bibliotece Satyry. W roku 1973 zanotowano jej siódme wydanie. Przełożono ją również na serbochorwacki i węgierski”. Z. SKWARCZYŃSKI: *Stanisław Dygat...*, s. 20. Zob. także: B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata...*

³⁹ T. BREZA: *Niespodzianki Stanisława Dygata*. „Odrodzenie” 1948, nr 7, s. 5.

Rezygnacja z bezpośredniego opisu wojny wiąże się z odmiennym sposobem postrzegania czasu. Bohaterowie *Pożegnań* funkcjonują w świecie, który umiera:

[...] pięć lat delikatnie brzmiącego pod straszonym wrzaskiem piekła warszawskiej ulicy, przecinanej krokiem niemieckich patroli. A potem w mgnieniu oka, kiedy chwila była już bliska, wszystko zgruchotane i zatracone.

Nie ma Polski i nigdy jej nie było.

[...]

Nie ma Polski, nie ma Polaków [...]. I nie ma już we mnie protestu ani jednostkowego odruchu korygowania prawideł świata. Nie ma go już dawno, od września 39 roku. Widziałem tłumy ludzkie, widziałem ludzi uciekających gromadnie z płonących i walących się domów, słyszałem krzyk trwogi i rozpaczę bezimiennych i choć tłumy pożarów i błyski wybuchających pocisków wyrażnie ich oświeślały, nie odróżniali się wzrostem, postawą, kolorem włosów i oczu ani rysami twarzy.

Poż., 100

Dygat rzadko decyduje się na bezpośrednią relację z wydarzeń wojennych. Nie znaczy to, że znika ona z jego książek. Druga wojna światowa jest czasem, który wpływa na losy bohaterów powieści. Dramatyczne twierdzenie o końcu świata, który nastąpił we wrześniu 1939 roku, ma wpływ na postacie tej prozy. Barbara Gutkowska, analizując znaczenie pierwszych słów *Jeziora Bodeńskiego*, zauważyła:

[...] cytat inicjujący opowieść narratora-bohatera, snutą w obozie dla internowanych cudzoziemców nad Jeziorem Bodeńskim w czasie drugiej wojny światowej, odczytywać można nie tylko jako autorską ironiczną deprecjację swego narratora-bohatera oraz tego bohatera autokompromitację, ale także jako przeżycie niemające jeszcze swego precyzyjnego językowego określenia. W tym krótkim fragmencie, nieepatującym przecież cierpieniem, poniżeniem, strachem i bólem, leżącymi u podstaw wszelkiej literatury obozowej,

ujawniona tym samym została przez autora dysharmonia, nieprzyległość kulturowych, językowych stereotypów do wyrażenia prawdy jednostkowego przeżycia wojennego, obozowego koszmaru⁴⁰.

Zanegowana zostaje tutaj konwencjonalność doświadczenia wojennego. Jako jednostka odczuwająca strach, człowiek pokazany został inaczej niż w kategoriach poniżenia. Dygat odczarowuje literaturę z romantycznych uniesień i bohaterskich gestów. Bohater zdemitologizowany marzy o walce zbrojnej, a jednak wybiera rezygnację.

Jak już pisałam, taka postawa często bywa oceniana jako antybohaterska. Bliżej jej jednak do zdroworozsądkowej postawy człowieka, który chce przetrwać. Ironiczny ton zdania: „Tymczasem wybuchła wojna i dostałem się do niewoli” (JB, 7), jak trafnie zauważyła Barbara Gutkowska, odsłania traumatyczną prawdę na temat doświadczenia drugiej wojny światowej. Jednostkowe przeżycie wojenne nie jest w żaden sposób tożsame z wyobrażeniami społecznymi. Stąd wycofywanie się z udziału w działaniach zbrojnych, odmowa udziału w opisywaniu tychże przez narratora sytuują pisarza poza głównym nurtem pisarstwa wojennego, które w tradycji polskiej często stawiało dobro ogółu na najwyższym miejscu:

Podstawowe napięcie w obrębie systemu i antysystemów zostało wyznaczone przez najważniejszą dla literatury polskiej jako całości opozycję między „oficjalnością” a „prywatnością”, między „wieszczem” a „satyrą”, między „walką”, „służbą społeczną” i Sprawą a wewnętrznymi sprawami i przeżyciami jednostki. W toku wyjątkowo ciężkich historycznych perypetii wytworzyło się w dużych obszarach świadomości polskiej przekonanie o niepodważalnym priorytecie tego, co „społeczne”, „narodowe”,

⁴⁰ B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata...*, s. 19.

„wspólnotowe”, „gromadzkie”, nad tym, co jednostkowe, osobiste, intymne, prywatne⁴¹.

Ważna uwaga Marii Janion pozwala inaczej spojrzeć na prozę Stanisława Dygata. Martyrologiczne, tyrtejskie tradycje literackie wykształciły dwa najpopularniejsze modele pisania o wojnie. Pierwszy Janion nazywa „ujęciem westernowym”. Charakterystyczne dla tego sposobu pisania jest przedstawienie bohatera jako czynnego uczestnika działań służących obronie:

W literaturze polskiej ujęcie westernowe nakładało się na scharakteryzowany już uprzednio tradycyjny kult żołnierza, żołnierskości, żołnierskiej mentalności oraz bohaterskości i męskości, rozumianych jednocześnie w kategoriach żołnierskich, to znaczy kierujących się przeciw cywilnej mięczakowości i słabości, przeciw cywilnemu defetyzmowi i dekadentyzmowi, przeciw „taniemu i łzawemu humanitaryzmowi”, przeciw „pacyfizmowi i powierzchownemu antymilitaryzmowi”, które zazwyczaj „najpełniej współgrają z kołtuńską małoduszością i egoizmem”⁴².

W tym ujęciu postawę bierną uznaje się za niegodną w obliczu katastrofy, zagrażającej całemu społeczeństwu. Na marginesie warto wspomnieć, że brak aktywności bohatera, który Michał Januszkiewicz uważa za jedną z cech charakteryzujących autsajdera, a zarazem antybohatera, wpisuje się w ten rodzaj myślenia o świecie, jaki szkicuje Janion.

Drugim ujęciem, o którym pisze autorka *Plącz generała...*, jest naturalistyczno-ekspresjonistyczny sposób przedstawiania wojny. Charakteryzuje się on ukazaniem jej okropności:

⁴¹ M. JANION: *Plącz generała. Eseje o wojnie*. Warszawa 2007, s. 26.

⁴² Tamże, s. 41.

[...] człowiek – miażdżony przez jej anonimowość, prze-
rażający mechanizm... [...] prosty, bezimienny człowiek,
męczennik wpleciony w koszmarną maszynę wojny [...]⁴³.

Oba schematy zakorzeniły się na stałe w literaturze pol-
skiej, oba także nie przystają do prozy Stanisława Dygata.
Pisarz oszczędnie i w sposób przemyślany wprowadza
tematykę wojenną do swoich powieści. Znamienne jest
to, że chociaż – jak pisze Gutkowska, komentując *Jezioro
Bodeńskie* –

Pierwsza powieść Dygata spotkała się z burzliwym przyje-
ciem, ponieważ w osobliwy sposób podjęła temat II wojny
światowej. W czasie gdy oczekiwania czytelników na-
stawione były na odbiór literackich obrazów wojennych
z polskimi heroicznymi bohaterami, na pozycje pokazujące
martyrologiczne doświadczenia Polaków, Stanisław Dygat
zareagował na nie kreacją introwertycznego narratora-
bohatera, dla którego wojna jest jedynie tłem, a obóz dla
internowanych swoistym laboratorium umożliwiającym
mu próby „doświadczeń” na sobie i innych, mających mu
pomóc w określeniu własnej tożsamości⁴⁴.

Jest to tło na tyle ważne, że jego obecność zauważa się
we wszystkich powieściach pisarza. Czy to w debiucie, czy
w, zdawałoby się: lekkim, *Disneylandzie* (D, s. 11), narrator
powraca do czasów okupacji. Jeżeli zatem Dygata sposób
pisanie o wojnie nie jest ani westernowy, ani naturalistycz-
no-ekspresjonistyczny, to jak można by go określić? Maria
Janion pisze:

Białośzewski nie stworzył po prostu jeszcze jednego anty-
systemu; antysystem znajdowałby się przecież w obrębie
systemu. Przykładem jednego z najciekawszych antysys-
temów w naszej literaturze mogą być utwory Stanisława

⁴³ Tamże, s. 45.

⁴⁴ B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata...*, s. 44.

Dygata, posługującego się tak często – co znamienne – groteską i parodią⁴⁵.

Maria Janion twórczość autora *Kolonotatnika* uznaje za literacki antysystem. W końcowym fragmencie obszernego studium o Mironie Białoszewskim, tworzącym „cywilną prozę o wojnie”⁴⁶, Janion wspomina Dygata mimochodem. Jest przykładem twórcy niższych lotów niż Białoszewski, ale na tyle oryginalnym, że warto o nim pamiętać. Pomimo że nie potraktowano go jako równego Białoszewskiemu, to jednak zostaje przywołany w jego towarzystwie, co stanowi wyraźny sygnał, w jakim kierunku skierowana jest twórczość pisarza.

W popularnej serii wydawniczej Polubić Lektury – jako tom 8. – ukazała się książka Janusza Termera: *Wobec wojny. O prozie Zofii Nałkowskiej, Tadeusza Borowskiego, Mirona Białoszewskiego, Stanisława Dygata, Tadeusza Nowaka*. Badacz streszcza w niej klasyczne ustalenia Kazimierza Wyki, dotyczące rozrachunków inteligenckich, i skupia się na *Jeziorze Bodeńskim* jako utworze reprezentującym tę tematykę⁴⁷. To krótkie opracowanie, przygotowane na potrzeby szkolne, jest interesujące ze względu na wybór autorów, jakiego dokonał badacz. Wśród pisarzy poruszających tematykę wojenną – i reprezentujących różne spojrzenie – znaleźli się Stanisław Dygat i Tadeusz Borowski.

W *Rozmyślaniach przy goleniu* Dygat pisał:

Tragizm jest rzeczą względną, a ludzie przeżywający tragedię nieraz są śmieszni dla otoczenia. Nie mniej tragicznym może się wydawać wesołek, który zamierzoną swadą pragnie się komuś przypodobać. Istnieje w naszej

⁴⁵ M. JANION: *Plac generała...*, s. 139.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ J. TERMER: *Wobec wojny. O prozie Zofii Nałkowskiej, Tadeusza Borowskiego, Mirona Białoszewskiego, Stanisława Dygata, Tadeusza Nowaka*. Warszawa 1991, s. 21–24.

literaturze wiele utworów tragicznych, które wydają mi się śmieszne, i niejedna książka komiczna, która mnie smuci. Pisarz powinien być zaangażowany w sprawę, którą rozgrywa, ale nie w środki, którymi posługuje się z tych czy innych względów. Tragiczne widzenie świata nie jest niczym innym jak lenistwem intelektualnym i swoistym prostactwem duchowym. Inna rzecz tragizm, który wtedy tylko zdoła przemówić przejmująco, kiedy pisarz wesprze go swą obiektywną i wstrzemięźliwą oceną. Jedno oświecimskie opowiadanie Tadeusza Borowskiego, na pozór cyniczne i groteskowe, tysiącokrotnie większe wywiera na mnie wrażenie, potężniej wstrząsa i wyraziściej przybliża prawdę o okropnościach obozu zagłady niż wszystkie tragiczne w zamyśle o nim opowieści. Pewien obiektywizm uczuciowy uwzględniający różnorodność ludzkich przeżyć, układu wydarzeń i stanowisk jest koniecznym elementem dla ukazania tego, co prawdziwie w życiu tragiczne.

Sądzę, że tragizm jako aprioryczna postawa twórcza stał się od dawna balastem i fałszerzem naszej literatury. Ona też wywołuje reakcję równie fałszywego, apriorycznego optymizmu. Literatura, jeżeli chce wyrazić prawdę, nie może być ani tragiczna, ani optymistyczna w zamyśle. Tragiczne albo optymistyczne mogą być tylko zdarzenia. A na nie pisarz nie ma sentymentalnego wpływu. Powinien dostrzegać je, oceniać, podporządkować, ale nie narzucać czytelnikowi z nachalstwem swojego uczuciowego stosunku. Jest to wobec czytelnika nie tylko niemądre, ale również niegrzeczne i obraźliwe. Czytelnik wtedy cieszy się książką i szanuje ją, gdy wydaje mu się, że przez czytanie bierze udział jakoś z pisarzem we współtworzeniu życia.

Rozm., 225–226

Ta długa felietonowa wypowiedź Dygata zaskakuje i może wzbudzić uzasadnione zdziwienie, jeżeli chciałoby się tych dwóch twórców porównywać. Za rozsądną należy uznać wypowiedź Skwarczyńskiego, który przekonywał:

Na tle powojennej, martyrologicznej i heroicznej, literatury, odpowiadającej naturalnemu pragnieniu publiczności uwznioślenia okupacyjnej poniewierki, upodlenia, anonimowej zatrąty indywidualnej i zbiorowej, ujawniająca się na wstępie *Jezióra* prowokacja i autokompromitacja, jakże różna od samobiczowania Borowskiego, stawała w ostrej opozycji wobec struktur wytworzonych przez ówczesne życie zbiorowe i jego zmiany, nade wszystko zaś wobec dominujących struktur etycznych. Książka wydawała się innej zgola faryny, działała odświeżająco i pobudzająco na czytelnika⁴⁸.

Mimo różnic Dygata z Borowskim coś jednak łączy. Obaj wyszli poza panujący w literaturze schemat opisu wojny. Trzy zdania wypowiedziane w felietonie pozwalają spojrzeć na prozę Borowskiego z innej perspektywy:

1. „Nie mniej tragicznym [od postaci tragicznej – E.B.] może wydawać się wesołek, który zamierzoną swadą pragnie się komuś przypodobać”.
2. „Pewien obiektywizm uczuciowy uwzględniający różnorodność ludzkich przeżyć, układu wydarzeń i stanowisk jest koniecznym elementem dla ukazania tego, co prawdziwe w życiu tragiczne”.
3. „Literatura, jeżeli chce wyrazić prawdę, nie może być ani tragiczna, ani optymistyczna w zamyśle. Tragiczne albo optymistyczne mogą być tylko zdarzenia”.

Teorie i programy są, zdaniem Dygata, uproszczeniem prowadzącym do płytkich sądów. W tym momencie można powrócić do *Pożegnań*.

Demitologizacja pełnego uniesień obrazu wojny stanowi jeden z elementów obecnych w powieści. Nie jest to jednak tylko budowanie narracji deszyfrującej romantyczny kod postrzegania świata. Mając w pamięci wypowiedź Dygata z *Rozmyślań przy goleniu*, warto się zastanowić, w jakim stopniu powinno się temu bohaterowi przypisywać spojrze-

⁴⁸ Z. SKWARCZYŃSKI: *Stanisław Dygat...*, s. 50.

nie „przez pryzmat Oświęcimia”. Bohater *Pożegnań* włącza się raczej do grupy tych postaci literackich, które demitologizują Oświęcim i każdą inną przestrzeń wojenną. Ukazując jednostkowy sposób postrzegania i przeżywania świata, Dygat uwyrażnia postać rozdartą między odchodzącym światem a starymi normami. Patrzącą na świat „nie przez pryzmat Oświęcimia”, lecz własnego oka.

Willa „Quo Vadis” jest rudera, próchniejącą i rozsypującą się ze starości (Poż., 43). Młody bohater, na wzór wcześniejszej epoki, chce ratować fordanserkę od losu prostytutki. To zwrócenie się bohatera w kierunku romantyzmu. Świadomość rozkładu otaczającego go świata i tego, że w gruncie rzeczy jego zachowanie względem dziewczyny jest zabawą w bunt (bohater sam informuje rodzinę, gdzie przebywa, oczekuje przybycia ojca), ponownie zmienia perspektywę odbioru. Daje czytelnikom podstawę do postrzegania bohatera jako destrukcyjnego romantyczny mit, a także ukazującego świat w jego zdegradowanej formie. Bohater *Pożegnań* nie jest tylko przedstawicielem pokolenia, które przeżyło Oświęcim, lecz także postacią mającą swoje jednostkowe losy i w sposób dla siebie specyficzny przeżywającą wojnę. Sytuowanie jej w przestrzeni braku, nikłe i urywkowe momenty ukazania wpływu działań wojennych równoważy tu specyficzne podejście do czasu. Jak wcześniej pisałam, czasu zdegradowanego i zepsutego, w którym wskazówki zegara zostały już przed wojną (bo na samym początku powieści) cofnięte. Bohater dostrzega, że zegar odmierzający czas jego epoki, tak jak willa, w której zatrzymał się z dziewczyną, od dawna jest zepsuty:

Oprawiony był w nieforemną bryłę, wyrzeźbioną w kształcie nagiej kobiety trzymającej w jednej ręce kosz z owocami, a w drugiej coś jakby szpicrutę. Sam zegar umieszczony był w miejscu, w którym nigdy nie umieszcza się zegarów, wypadał co chwila i staruszka wpychała go z powrotem palcem.

Groteskowy opis zegara, który próbuje gościom w pensjonacie sprzedać staruszką, współgra z atmosferą otaczającą miejsce. Rozkład dotyka także sfery intymnej. Między młodymi nie dochodzi do zbliżenia, a czas skrojony jest z formuł literackich, które reprezentuje przyjeżdżający po syna wzburzony ojciec. Dlatego też przebywając w kościele i przyglądając się uroczystości ślubnej, bohater zauważa:

Uczulem w tym momencie, że gdybym to ja był tej uroczystości bohaterem, nie odbywałaby się do końca spokojnie, przerwałby ją jakiś skandal, przed którym nie powstrzymałbym się. Nie! Daremne marzenia! Byłem już daleko za kręgiem tego świata, mojego świata, w którym urodziłem się i który odpłynął ode mnie w anachroniczne mgły zatrzymanego czasu.

Poż., 42

Podobnie funkcjonuje w tym kontekście epizod paryski, w którym Cachard wypowiada wprost prawdę o świecie:

- Co to za uczta pożegnalna? – spytałem, zawiązując buty – z kim się pan właściwie żegna?
- Ze światem – powiedział Cachard głucho ponuro.
- Czy zamierza pan popełnić samobójstwo?
- Ja nie, ale świat je popełni. Może go odratują, ale nie odratują ani mnie, ani pana, ani Dodo. Strzelając do siebie, świat trafi w to miejsce, gdzie my przebywamy. Nas nic nie uratuje.

Poż., 85–86

Nadchodzące nieszczęście to nie tylko działania zbrojne czy śmierć ludzi, ale przede wszystkim kres pewnej epoki i stylu życia. Nagle świat, który znaliśmy, zaczyna obumierać. Dygat pokazuje, że proces przemian społecznych, uzależniony w dużej mierze od zbliżającej się zawieruchy historycznej, dobiega końca. Główny bohater całej opowieści o tyle zaciekawia, że nie krytykuje obserwowanej dogorywającej epoki, lecz funkcjonuje na granicy dwóch

epok. Wojna staje się przestrzenią nieobecności, która paradoksalnie pochłania i zawłaszcza cały świat – nawet ten sprzed jej wybuchu.

Pierwsza część *Pożegnań* stanowi preludium do wydarzeń, jakie nieuchronnie muszą nadejść. Nieobecna w prezentacji wojna zapowiada klęskę świata. Powieść zawiera mało scen bezpośrednio przywołujących wydarzenia wojenne. Najdrastyczniejszą, jedyną tak bezpośrednio ukazującą grozę „pięciu lat męczarni” (Poż., 100), jest scena opisu tłumy:

Widziałem tłumy ludzkie [...]. Była to twarz jedna: twarz cierpienia, bólu i przestachu. Pod kościołem Św. Krzyża padł korń w różowym kurzu i zamęcie nocy pełnej kul, bomb, pocisków i ognia. Tłum rzuca się z wyciem i wzdiera z żywego jeszcze konia kawały mięsa, przypieka je na ogniu płonących domów, wsadza przypalone mięso między drżące głodem wargi, drgające języki ognia rzucają blask na tę jedną twarz, twarz głodu.

Potem ogień ustał. Gdy Niemcy weszli do miasta, oni siedzieli na wygasających zgłiszczach, widziałem i wtedy ich twarz, twarz rezygnacji i śmiertelnego znużenia. [...] Od wydarzeń owego września głos protestu przeciw dysharmoniom świata uwiązał mi w gardle, gest i grymas już się nie pojawiał, miałem skrępowane ręce i twarz sparaliżowaną.

I widziałem potem rzesze ludzkie uchodzące ze zniszczonej i płonącej Warszawy. Ich twarz to była ta sama twarz, na której pod cierpieniem rysował się wyraz zbliżającego się triumfu i zadośćuczynienia. A teraz już wszystko zostało z niej zmyte. I tylko można było z niej wyczytać, że to już koniec.

Poż., 100-101

Bezimienna masa ma jedną twarz – rezygnacji. Opis umierającego zwierzęcia, zjadanego żywcem, przez ludzi, dla których świat się skończył, jest znakiem klęski. Nigdzie indziej w powieści nie znajdziemy tak dosłownego obrazu

śmierci. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że jedyne tak mocne opisy wojny znajdują się na początku drugiej części *Pożegnań*.

Bohater – po przedstawieniu opisu wygłodniałych ludzi – decyduje się wyruszyć do Komorowa w poszukiwaniu ciotki. Dla zrozumienia całej powieści ważne jest to, co poprzedza tę scenę, a mianowicie opis zmagającego się z wojną miasta:

Nie dalej niż piętnaście kilometrów leżały monumentalne zwłoki Warszawy. Już i dymić przestały. Ale nawet tak bliska obecność zwłok najbliższych i drogich nie smuciła ani jątrzyła niepokojem. Warszawa żywa czy też martwa była w tej chwili ode mnie równie daleka i równie nierealna, jak Paryż albo Nowy Jork.

Poż., 98

Fragment rzuca dużo światła na sposób, w jaki narrator podchodzi do tematu. Utracony obiekt – w tym przypadku – cały znany bohaterowi świat zostaje zrównany z ziemią. Umierająca Warszawa dopiero z perspektywy czasu zacznie być realnym i namacalnym pragnieniem. Jej brak zostanie dokładnie dostrzeżony po latach.

W *Pożegnaniach* cały czas obracamy się wokół świata, który uległ zniszczeniu. Brak jest tutaj na tyle wyraźny, że bohaterowie nie do końca sobie go uzmysławiają. To, co zdaje się obecne, a więc oswojona przestrzeń Warszawy i Komorowa, pogrąża się w rozkładzie. Dygat nie ukazuje tu drastycznych scen walk, wskazuje natomiast na możliwość innego sposobu przeżywania tragedii, a także braku chęci mówienia o niej:

Normalność może być niezwykła i niedorzeczna tylko wówczas, gdy konstytuujące ją zasady straciły aktualność i uczyniły ową normalność dostrzegalną. [...] Dygat pokazuje to w jeszcze inny sposób – jako poczucie braku adekwatnego języka opisu wspomnianego przesunięcia.

Sygnalizowane za pomocą środków wypracowanych przez minioną epokę wymyka się lub osuwa w banał, który operuje uproszczeniami, kliszą cechującą się tym, że ułatwia potoczną komunikację, ale nie dotyka sedna rzeczy możliwego do uchwycenia jedynie dzięki zastosowaniu nowego imaginarium właściwego narracji początku. A tym bohater *Pożegnań* – ograniczony ramami habitusu międzywojnia, które już w latach 30. odczuwał jako ciasne, a potem doświadczony dwuletnim pobytem w obozie koncentracyjnym – nie dysponuje [...]”⁴⁹.

Niechęć do opowiadania, o jakiej pisze Hanna Gosk, wiąże się z oczekiwaniem na zmianę paradygmatu rzeczywistości, w jej starej formie nieprzystosowanej do przyjęcia opowieści. Ale nie tylko z tym. Niegotowy na podjęcie innej formy narracyjnej jest także narrator, który nie może zaakceptować tego, co już, wydawałoby się, wie – końca starych formuł i zasad rządzących światem. Ironia i niezrozumienie tego, co dzieje się dookoła, łączą się w perspektywie narratora, który pomału zaczyna sobie uświadamiać własną stratę. Brak bezpośrednich opisów wojny, przy jednoczesnej prezentacji i powolnym wpłataniu w narrację obrazów zmieniającego się Komorowa, tworzy perspektywę, w której narrator, bez zbędnego bohaterstwa czy opisu walk, pokazuje, czym dla świadomości jednostki może być zagłada spowodowana wojną.

To właśnie brak prezentacji oraz przeniesienie akcji w okolice mało dotknięte działaniami zbrojnymi sprzyjają ukazaniu, w jaki sposób ludzie radzą sobie, „przystosowując” swoje umysły do innego sposobu patrzenia na koniec. Świadomość końca, materializującego się braku, stopniowo narasta w powieści:

⁴⁹ H. GOSK: *Co wi(e)działa proza lat 40. XX wieku? Literacka wersja polskich realiów tamtego czasu*. W: PRL – świat (nie)przedstawiony. Red. A. CZYŻAK, J. GALANT, M. JAWORSKI. Poznań 2010, s. 240.

Wydaje mi się czasem, że nie należę już do tego naszego świata, ale to chyba złudzenie. [...] Ten nasz miły świat też jest nieźle zhierarchizowany. To tylko wspólne przymierze posiadania przeciw groźbie innych form społecznych zmieszało ze sobą i na pozór zrównało arystokrację, ziemian i mieszczaństwo...

Poż., 123

Narrator, rozmawiając z Mirkiem, nie tylko odsłania negatywne cechy, jakie za Kazimierzem Wyką można zakwalifikować jako inteligenckie. Pokazuje również powolne odrywanie się bohatera od świata, który dla niego staje się martwy. Hanna Gosk zauważyła:

Jedną z trafnych problematyzacji wątku końca dawnego świata przyniosły *Pożegnania* Stanisława Dygata. Bezimienny bohater tej powieści został obdarzony świadomością, która pozwala mu dostrzegać anachroniczność norm i konwencji regulujących życie jego sfery – warszawskiego zamożnego mieszczaństwa o aspiracjach inteligentkich. Bohater ów wyczuwa swoistość własnego położenia, zawieszenie pomiędzy końcem a początkiem. Narrację charakterystyczną dla minionej rzeczywistości opanował perfekcyjnie, przeniknął jej gramatykę, potrafił mówić o jej elementach składowych oraz kodzie, dzięki któremu uzyskiwano efekt normalności, przeciętności, a który to efekt okazuje się nie do powtórzenia w zmienionych warunkach o nieustabilizowanym habitusie⁵⁰.

Tego, że nie da się już dalej istnieć w martwym świecie, pomimo że nadal funkcjonuje i działa martwy język, nie uświadamiają sobie inni bohaterowie powieści. Mirek jeszcze nie zauważa, że jest mieszkańcem przestrzeni, której już nie ma. Podobnie na świat patrzą hrabina i jej otoczenie:

[...] w powstaniu, twój pradziadek brał udział w powstaniu. Oczywiście, to bardziej wina twojego ojca niż twoja.

⁵⁰ Tamże, s. 239.

Zawsze mówiłam, że nie zajmuje się tobą jak należy. Ale oczywiście moich uwag nigdy nikt nie raczył słuchać. No i co z tego wynikło? Tam nasi biją Moskala, a tu taki młokos siedzi z założonymi rękami!

– Ależ, ciociu! Jakiego Moskala?

– Hę? To wszystko jedno. [...]

Poż., 108

Zachowanie ciotki jest jednocześnie groteskowe i tragiczne. Mentalnie przebywa ona w przestrzeni, która dla bohatera dawno umarła:

Jest już szesnasty stycznia, a zdaje się... Nie. Nic się nie może zdawać ludziom ściśniętym mackami martwego niemieckiego polipa. Zdarzenia nie mieszczą się w wymiarach przestrzeni ani czasu, bezkształtne, rozplywają się w stęzałej rezygnacją nadziei oczekiwania. Pewnego dnia spadł śnieg i nie było już jesieni, choć stopniał potem, choć przestoniła świat jeszcze na pewien czas słońca, jesieni już w niej nie było.

Wstałem dziś wcześniej, wygnał mnie z łóżka niepokój zdarzeń wczorajszego wieczoru. Ubrałem się z zamiarem... nie, bez żadnego zamiaru – łóżko wydało się rozbieganym myślom zbyt ciasne i niespokojne jako przedmiot przeznaczony do wypoczynku. Nie mam jednak dokąd pójść, chodzę po pokoju, stawiam kroki wielkie i małe na przemian, na dole słysząc człapanie starej wariatki.

Poż., 172

Pożegnania ze światem stanowią tu swoisty ciąg powiązań, a powolna prezentacja spokojnego życia w Podkowie Leśnej pozwala autorowi na ukazanie, jak skomplikowana i – zdawałoby się – irracjonalna jest psychika ludzka. Wojna zabija świat, w którym bohater żył do tej pory, jednak z odczuwanego braku i tęsknoty za minioną epoką także należy się wyzwolić. Narrator jest tą postacią, która – powoli – zaczyna akceptować brak dotychczasowego świata.

Pożegnania kończy scena, w której Lidka z narratorem obserwują przemarsz polskiego wojska. Znaczące jest to, że mieszkańcy willi znajdują się w tym czasie w piwnicy. Jako relikty odchodzącego świata, tkwią w przestrzeni, która koresponduje ze śmiercią. Lidka i narrator stoją na podwyższeniu, witając nową epokę. To sygnał, że zaakceptowali brak. Pożegnali się ze starym światem, powitali nowy.

Ważna dla zrozumienia zakończenia *Pożegnań* jest uwaga Hanny Gosk. Dwie pierwsze powieści Dygata umieściła ona w kręgu literatury rozrachunków inteligenckich, rozumianych nieco inaczej, niż to definiował Kazimierz Wyka. Badaczka stwierdziła, że w latach czterdziestych panowała w Polsce specyficzna sytuacja niewysłowienia i nieporuszenia niektórych tematów:

Wśród takich niemych (pozbawionych własnej wielogłosowej opowieści) doświadczeń okupacyjnych, a więc pustych miejsc w tużpowojennych krajowych narracjach, znalazły się: okupacyjne relacje polsko-żydowskie i polsko-ukraińskie, przedwojenne i wojenne tradycje ruchu komunistycznego splecione z mroczną historią komunistów rosyjskich, przebieg okupacji radzieckiej na Kresach Wschodnich. [...] Wreszcie nie mieściły się w ramach powojennej wielkiej narracji o wojenno-okupacyjnym bohaterstwie i martyrologii Polaków niekoniecznie heroiczne, codzienne egzystencjalne doświadczenia czasów pogardy, epoki pieców, spowszednienia zła, reaktywizacji ról katów i ofiar, które próbował sygnalizować Tadeusz Borowski w opowiadaniach z tomu *Pożegnanie z Marią*⁵¹.

Gosk do scharakteryzowania motywów i tematów, które zostały w tym kontekście poruszone, wybrała między innymi *Pożegnania*. Zauważyła, że elementem lokującym się na granicy wypowiedzenia jest w tej prozie kwestia stosunków polsko-rosyjskich. Ludzie chowają się w piwnicach przed

⁵¹ Tamże, s. 234.

mającym nadejść ze Wschodu wyzwolicielem. Boi się go gospodyni. Z obawy przed niewiadomą uciekają profesorem i narzeczony Lidki.

Z obu narracji wyłania się cień czegoś niewiadomego, ryzykownego, niepewnego. Przeszłość przestała podsuwać wzory, które ułatwiłyby poruszanie się w teraźniejszości, a o kształcie przyszłości mają zdecydować „oni”. Jednak o nadchodzących ze wschodu „onych” zbyt wiele się nie dowiemy, jest to bowiem jeden z wątków stłumionych w krajowej powojennej prozie polskiej⁵².

Patrząc z tej perspektywy, lęki i niepokoje pozostających w piwnicach nie są aż tak bezzasadne.

⁵² Tamże, s. 241.

Znikająca epoka

Wojna – jakby nieobecna w *Podróży* – nie wpływa na bohaterów. Henryk poznaje Wiktorię po tym, jak zostaje ranny. Nie ma tu jednak przedstawiania okropieństw wojny. Dygat scenę poznania przekształca w wywołujący uśmiech obraz zalotów. Kartą miłosną jest odniesiona rana i sama Wiktoria, pomagająca wyprowadzić ludzkie łachy z obozu w Pruszkowie (Podr., 159). Bohater *Podróży* stanowi przykład tego, jak różnie można podchodzić do własnych przeżyć. To okoliczności, w których się znalazła nowo poznana para, sprawiły, że nie mieli okazji się w sobie zwyczajnie odkochać.

„W roku 1939 zniknęła pewna epoka. Wraz z nią zniknęli nasi rodzice” (Podr., 121), napisze narrator w niewysłanym liście do brata. Informacja o poszukiwaniach rodziców ogranicza się do kilku zdań, sprowadzających się do stwierdzenia, że bohater szukał ich przez całą okupację. Co więcej, list posłuży tylko czytelnikom, nie dotrze do brata. Nieobecność obrazów wojny jest tutaj naturalna, brak opisu okropieństw, do jakich przyzwyczaiła nas literatura wojenna, zastanawia, wręcz niepokoi czytelnika przyzwyczajonego do mocnego akcentowania wpływu wojny na ludzi.

To właśnie brak przyciąga uwagę i niepokoi. To, co pozornie nieobecne, pojawia się w opisie wakacji Henryka w Zoppot:

– Wyjdź stąd – powiedział mężczyzna łamaną polszczyzną. – To jest ogród prywatny, tu się bawić nie wolno.

Henryk stał osłupiały. Jakżeż słuszne były jego przeczucia. Oto wyrzucono go z miejsca, w którym miał pełne prawo przebywać. Krzywda i nieprawość, przemoc i brutalna siła były same w sobie czymś tak przemożnym, iż przesłaniały fakt, że chodziło tylko o nieporozumienie. [...]

– No! – mężczyzna w kamizelce pomachał ręką – *raus, raus!*.

Podr., 28–29

Zabawna, zdawałoby się, opowieść o tym, jak Henryk – będąc dzieckiem – odkrywa, czym jest brak sprawiedliwości, koresponduje w sposobie opisu z prezentacją wojny. Nie bez znaczenia jest i to, że mężczyzna mówi po niemiecku, a cała opowieść zostaje sprowadzona do lekkiej komedii omyłek (wpłynęła ona na dalszy rozwój chłopca). Przypadkowa sytuacja podlega skonfrontowaniu z losem małych państw:

Gdy zapomnieli już prawie o istnieniu zaginionego Henryka, skreślili milcząc w prawo, Henryk, upewniwszy się naprzód, że mężczyzna w kamizelce, obrócony do niego jest tyłem, zajęty jest grabieniem grządek, wyskoczył zza drzewa i dogonił rodziców.

– A, jesteś – powiedział ojciec z ulgą. Z ulgą, że znalazł się pretekst, który daje szansę na uniknięcie lub chociażby odroczenie wojny.

Zaczęli robić mu oboje gwałtowne wymówki, nielogiczne, niekonsekwentne. Oboje czuli odprężenie, że znalazł się obiekt, przeciw któremu mogą się sprzymierzyć.

Tak częstokroć, jak poucza nas historia dawna i najnowsza – spory między wielkimi mocarstwami skupiają się na karkach małych, Bogu ducha winnych państweczek.

Podr., 32

Brakujący element, tak skromnie opisany przez dorosłego Henryka, w przeniesieniu na sposób postrzegania dziecka staje się dowcipem losu. W innym miejscu Henryk będzie wspominał:

Przypomniało mi się w tej chwili ni stąd, ni zowąd, jak w Zoppot [...], gdy byliśmy tam na wakacjach, napadł na mnie jakiś niemiecki wyrostek i usiłował, przypierając mi twarz do ziemi, umazać ją psim łajnem za to, jak to głośno wykrzykiwał, żem Polak.

Podr., 113

Żart, który był straszliwą niesprawiedliwością dla małego chłopca, choć nic nie znaczył dla dorosłych, stanowi analogię do sytuacji państwa atakowanego przez najeźdźcę. Autor, decydując się na takie ujęcie tematu, ucina dyskusję, uniemożliwiając upotocznienie wojny. Sprowadza ją tym samym do poziomu wydarzenia niesprawiedliwego, które spada na ludzi jak żart, pozbawiając ich praw.

Wydarzenie dla zwykłego człowieka niemające nic wspólnego z bohaterstwem może polegać na naturalnym poszukiwaniu ojca i matki w niezwykłych okolicznościach albo na radzeniu sobie z sytuacją dzięki handlowaniu cukierkami⁵³.

⁵³ Zob. Podr., 151.

Obecność

Błędne byłoby wszakże stwierdzenie, że w prozie Dygata wojna zostaje zepchnięta do przestrzeni braku. W *Dworcu w Monachium* to, co wydawało się mało istotne we wcześniejszych powieściach autora *Podróży*, nabiera barw i ostrości. Skwarczyński stwierdza, że powieści niesłusznie nie zauważyli krytycy, a przecież „ze względu na pokrewieństwo z *Karnawalem*, zasługiwała na baczną uwagę”⁵⁴. Do podobnych wniosków doszła Barbara Gutkowska:

Stąd *Dworzec w Monachium* należy uznać za oryginalne i ważne w literaturze współczesnej studium samodegradacji jednostki i literatury, spowodowanej wyłącznie banalnym i powszechnym pragnieniem względnej stabilizacji oraz wcale niewygórowanych korzyści finansowych⁵⁵.

Badaczka zwraca uwagę na kontekst polityczny powieści, który tu nabiera kształtów ostrego i ironicznego rozrachunku z sytuacją społeczno-polityczną lat sześćdziesiątych minionego stulecia⁵⁶, i w tym właśnie kontekście umieszcza

⁵⁴ Z. SKWARCZYŃSKI: *Stanisław Dygat...*, s. 23.

⁵⁵ B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata...*, s. 149–150.

⁵⁶ „Przestrzeń życia narratorów-bohaterów okazuje się tutaj przestrzenią ideologicznych sloganów (socjalizm »prawdziwą zdobyczą ludzkości«, »każdemu według potrzeb«), małostkowych zawiści, fałszywych przyjaźni, bezpardonowej walki o synekury. Ich własne biografie i podobne do nich biografie ludzi z bliskiego im środowiska są przykładem szczególnie silnej podatności Polaków na przybieranie postaw przystosowawczych w każdej, także sterowanej ideologicznie peerelowskiej rzeczywistości. Dobrowolne respektowanie reguł co-

poczynioną refleksję na temat sposobu wbudowywania wojny w powieść. W interpretacji Gutkowskiej, powrót do tematyki wojennej jest rozrachunkiem ze sposobem, w jaki po wojnie zaczęto wykorzystywać jej obraz do celów propagandowych i zarobkowych. Wojna stanowi pretekst służący ukazaniu zakłamania epoki, przez wprowadzenie bohatera, który jest *porte parole* pisarza. To właśnie polityka zmieszana z życiem na stałe utrwaliła kolejność skojarzeń czytelniczych, jakie wywołuje wspomnienie tytułu książki – *Dworzec w Monachium*:

Nowy bohater Dygata to człowiek uzależniony mentalnie i ekonomicznie od wszechwładnego, upolitycznionego systemu nagród i kar rozdzielanych według wskazań „barometru ideologicznego”. O tym, jak celnie i prawdziwie nakreślona została ta konformistyczna postać współczesnego Polaka, mógł się Stanisław Dygat przekonać w cztery lata po wydaniu *Dworca w Monachium*, 2 stycznia 1977 roku podczas kolaudacji filmu Ewy Kruk pod tytułem *Palace Hotel*, do którego napisał scenariusz w oparciu o tę właśnie powieść. Bez pardonowe ataki na pisarza były wedle relacji Tadeusza Konwickiego przyczyną jego przedwczesnej śmierci w niespełna dwa miesiące później. „Wydawał się pisarzem apolitycznym *par excellence*. Teraz twórczość ta się upolitycznia, jego dorobek również. Zadecydował o tym dramatyzm jego śmierci i to, co w Polsce w czas jakiś po tej śmierci nastąpiło” – stwierdziła po latach Anna Bojarska, chociaż przeczy tej kategorycznej tezie lektura pierwszego wydania *Jeziora Bodeńskiego* i *Pożegnań*, a także niektóre fragmenty *Podróży*. Wieloletnie ignorowanie przez krytykę tej perspektywy interpretacyjnej wynikało, jak się wydaje, ze zbyt ufego i pośpiesznego ulegania emanują-

dziennego życia opierających się na konformizmie, donosach, karierowiczostwie, łapówkarstwie, nieustannych „demaskacjach” osób stojących na drodze zawodowej kariery jest przez Dygata szczegółowo opisane w *Dworcu w Monachium*”. Tamże, s. 147.

cemu z niej nastrojowi nieokreślonej nostalgii i subtelnego poczucia humoru⁵⁷.

Polityczny wydźwięk *Dworca w Monachium* wzmocniła awantura, jaka rozegrała się przy okazji pokazu filmu *Palace Hotel*, zbiegająca się ze śmiercią pisarza⁵⁸. Oliwy do ognia dolał Tadeusz Konwicki.

We *Wschodach i zachodach księżycy* – śmierć Dygata, który zmarł na zawał serca na początku 1978 roku. Konwicki wprowadza do swojej twórczości te postacie jako symbole świadczące o tym, że PRL jest państwem opresyjnym. Jawią się one – zwłaszcza Mach i Dygat – jako ofiary totalitaryzmu⁵⁹.

Joanna Szczęсна przywołała fragmenty rozmowy nagranej podczas pokazu filmu:

Najbardziej groteskowa część ataku na Dygata dotyczyła walizki. [...] „Nie możemy zgodzić się na to – grzmiał Bohdan Poręba, reżyser filmowy, późniejszy założyciel faszyzującego Grunwaldu – aby nasza wiedza o okupacji i Niemcach sprowadzała się do sceny, w której Niemiec nie chce wyłamywać zamka w cudzej walizce. Jeżeli młody reżyser [...] chce robić szmoncesy na temat narodu polskiego, ja nie mogę tego znieść jako Polak. W tej komedii okupacyjnej nie ma słowa prawdy o naszym losie”. I za-

⁵⁷ Tamże, s. 154.

⁵⁸ Zob. M. MISIŃSKI: *Czy Dygat został zamordowany? Na marginesie „Wschodów i zachodów księżycy” Tadeusza Konwickiego*. „Życie Literackie” 1983, nr 47; A. BOJARSKA: *Między Edypem a Kaczorem Donaldem*. „Nowe Książki” 1981, nr 15, s. 69–71; P. KANIECKI: *Cień Pałacu Kultury i Nauki. Tadeusz Konwicki o śmierci Wilhelma Macha i Stanisława Dygata*. W: *PRL – świat (nie)przedstawiony...*, s. 7–92; J. SZCZĘSNA: *Grottger by tego nie namalował*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 32; TAŻ: *Wychował się na westernach*. „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 28.

⁵⁹ P. KANIECKI: *Cień Pałacu Kultury i Nauki...*, s. 79.

powiedział, że wytoczy Ewie Kruk proces o szkalowanie narodu polskiego.

Odpierając ataki komisji, Dygat zarzekał się, że opowieść o walizce jest autentyczna, i bronił młodej reżyserki: „Filmy o Polsce i Polakach z okresu okupacji to filmy hagiograficzne – mówił. – Trzeba było dużej odwagi ze strony debutantki, żeby zabrać się do czegoś tak obrazoburczego. Uważam, że wszystkie zarzuty spadają na mnie, nie na panią Ewę Kruk”. I poprosił Porębę, żeby nie uczył go polskości: „Chciałbym przypomnieć, że jedną z cech patriotyzmu jest wyszukiwanie rzeczy budzących wątpliwość we własnym kraju, we własnym narodzie”⁶⁰.

Jesteśmy blisko *Dworca w Monachium*. Pisarz zwrócił uwagę, że jego powieść jest obrazoburcza i opisuje sprawy, które budzą wątpliwości. Można przypuszczać, że było to dla niego ważne podczas konstruowania dzieła.

Narrator-pisarz przy okazji wizyty w Monachium zagłębia się w szczelinie czasu. Umożliwia mu to przebywanie na dworcu kolejowym, który symbolizuje tu możliwości wyboru. Z tego miejsca czyni wycieczki do wojny i okupacji, a także do niedalekiej przeszłości, która ugruntowała jego aktualną pozycję. Jak już pisałam, zawieszenie pomiędzy minionym, teraźniejszym i przyszłym czasem stanowi cechę charakterystyczną sposobu, w jaki za pośrednictwem braku (utruty jednego czasu na korzyść drugiego) Dygat buduje przestrzeń pragnienia.

Dworzec w Monachium jest powieścią, w której gra czasem może być interpretowana w inny sposób. Następuje tu całkowite odczarowanie przeszłości – i tej dalekiej, i bliskiej, a także – co za tym idzie – teraźniejszość ukazana przez pryzmat lat wojennych i powojennych nie wystarcza bohaterowi.

Pomimo – zdawałoby się – ironicznego i lekkiego tonu, który wybrzmiewa żartem, powieść Dygata jest bardzo

⁶⁰ J. SZCZĘSNA: *Wychował się na westernach...*

gorzką i poważną opowieścią o drugiej wojnie światowej. Dygat niczego tutaj nie ukrywa, ostrze ironii wymierza w najmocniej funkcjonujące w literaturze polskiej stereotypy:

W 1939 roku, w październiku, powróciłem do Warszawy z nieudanej wędrówki. Nigdy nie służyłem w wojsku z powodu platfusa, ale uważałem za obowiązek w tej ciężkiej sytuacji wrześniowej gdzieś się przyczepić, do taborów albo do jakiejś służby pomocniczej. Prawdę mówiąc, mniej uważałem to za obowiązek, a bardziej bałem się opinii publicznej, która mogła nie uznać w czasie wojny mojego platfusa i potępić mnie, że nie chwytam za broń lub przynajmniej za coś podobnego w chwili, gdy cały naród jednoczy się przeciw wrogowi. Tak czy tak, nie udało mi się, podobnie jak wielu innym, odnaleźć żadnej zorganizowanej formacji wojskowej. Wiadomo, jak było we wrześniu.

Dw., 41

Zachowania bohaterskie, męskość, trwałość przekonania – wszystko to zostaje ośmieszone. Na tym polega żart Dygata: uderza on w tych, którzy decydują o powszechnych wyobrażeniach.

Exemplum: Dudek chce walczyć nie ze względu na agresora, lecz dla narodu, który wymusza na nim takie, a nie inne zachowanie. Postawa bohatera zostaje ośmieszona i doprowadzona do skrajności. Działanie, podejmowanie prób oporu nie zawsze bywają etyczne i wzniosłe. Celem podkreślenia względnego statusu bohaterstwa wojennego Dudek opisuje swoje przygody wojenne. Chcąc dołączyć do działań zbrojnych, bohater zostaje prawie zabity z rąk swoich pobratymców:

Najpierw w środku nocy na Pradze trzej tramwajarze w opaskach straży obywatelskiej i z odbezpieczonymi rewolwerami chcieli mnie rozstrzelać jako niemieckiego dywersanta. Byli dumni z powierzonej im broni i znie-

cierpliwieni, że jeszcze nie mieli okazji jej użyć, a ja im się pod tym względem spodobałem. Na szczęście, spadła nagle bomba na polską kamienicę. [...]

Proszę, jakie wszystko jest względne: powiadam „na szczęście”. Ja, Polak, powiadam, że na szczęście niemiecka bomba rozwalila polski dom [...].

Dw., 41–42

Dowcipna scena, wzbudzająca uśmiech czytelnika, w momencie gdy odbiorca zerwie groteskowy strój z narracji, ukazuje straszny spektakl wojny. Karnawałową strukturę czasu zabijania, w jaką zaplatać może się każdy.

Przyszli „bohaterowie”, do których, jak pisałam wcześniej, postaci Dygata nie byli zaliczani, pałają chęcią użycia broni. Nagły wybuch wojny, której towarzyszy jeszcze głęboko zakorzeniona w Polakach powinność walki, prowadzi do sytuacji absurdalnej: to nie chęć obrony zaczyna być ważna, lecz usiłowanie zabicia drugiego, wypróbowania broni. Zło, czające się w każdym, w dogodnych warunkach wsparte maską bohaterstwa, kusi, aby użyć pistoletu. Wszystko to Dygat wprowadza nie wprost, ukrywając w przestrzeni kpiny i dowcipnej puenty.

Brakujący element refleksji nad nieheroicznym aspektem wojny zostaje tu dobitnie zaprezentowany. To, co we wcześniejszych powieściach pisarza znajdowało się w szczelinach niedopowiedzeń, zaplątane zostało w wielką narrację, zaczyna się konkretyzować jako jedna opowieść.

Paradoksem jest brak. Wojna i przeżycia bohatera spychane są do „przestrzeni braku”. Migawkowość wojny i jej niepełność sprawiają, że w powieściach Dygata ta sytuacja fabularna staje się ważna. W *Dworcu w Monachium* szybkość przedstawień jest równoważna migotliwości zdarzeń opisywanych.

Sławomir Buryła w *Tematach (nie)opisanych* napisał, że jednym z ważnych, często nieobecnych tematów związanych z okupacją są kradzieże:

Prawdą jest, że każde większe zawirowania społeczno-polityczne, każdy kryzys otwierają drzwi dla grabieży. Szaber – przywłaszczenie mienia pozostawionego bez opieki, porzuconego przez właścicieli wskutek działań wojennych [...]. Druga wojna światowa nie tylko nie jest wyjątkiem, ale stanowi modelowy przykład takiego zjawiska. Choć to prawda niewygodna, nieobecna w oficjalnej wizji przeszłości, bo jej wartość jest dydaktycznie wątpliwa, w kampanii wrześniowej siodła, mundury, ekwipunek żołnierzy często padały łupem okolicznych mieszkańców. [...] Szał rabowania – całkowicie wyparty z opowieści o tragicznych wydarzeniach z jesieni 1939 – ogarnął także prowincję⁶¹.

Jako przykład takiego wydarzenia „wypartego” podaje fragment sceny bombardowania Warszawy z *Dworca w Monachium*. Scena ta jest ważna także dlatego, że ukazuje sposób myślenia człowieka. Dudek usprawiedliwia się, że zabrał walizkę tylko dla dobra jej właściciela. Relatywizacja wartości, która następuje w tej scenie, wpływa na późniejsze, często cwane i dorobkiewiczowskie zachowania Polaków, jakie opisuje autor w powieści. Sytuacja dziejowa Dudka odsłania emocje zwykle pozostające w cieniu prawdy o człowieku. Emocje? Jak je nazwać?

Teraz do tego wszystkiego pozbawiono mnie jeszcze Ojczyzny. W moim świecie niejakoś nigdy nie była mi specjalnie potrzebna, nie stanowiła przedmiotu mojej troski, uwielbienia ani starania, tylko oczywistość dnia powszedniego. Kiedy jednak zmieniała się w majaczące ruchliwe cienie i szerniałe niebo, poczułem rodzaj cierpienia podobnego do tego, które mnie dręczyło z powodu braku miłości, i zacząłem odczuwać tęsknoty równie zwiewne, naiwne i nieokreślone jak marzenia o miłości we śnie.

Dw., 53–54

⁶¹ S. BURYŁA: *Tematy (nie)opisane*. Kraków 2013, s. 229–230.

Gdy nagle traci się przynależność do miejsca prawnie nam przypisanego, zwraca się szczególną uwagę na wartość doświadczanej straty – zdaje się mówić narrator. Podkreśla on jednak niebezpieczeństwo wynikające z „odczuwanych tęsknot”. Może ona polegać na cichej akceptacji powinności walki, na przyjęciu mitu romantycznego, wzniesłego patrioty, przy jednoczesnym niedostrzeganiu, wyrzucaniu poza nawias, w przestrzeń niebytu uwarunkowań tego bohaterstwa. Dudek, opisując delegację filmowców, dotyka wrażliwego problemu zadośćuczynienia, jakiego mogłyby się domagać zaatakowane narody:

Ale przy okazji, w związku z sytuacją międzynarodową i w ogóle, nasuwa mi się pytanie: czy do wzniesłego grona cywilizowanych narodów łatwiej dostać się temu, który rozdziela kopniaki, czy też temu, który je zbiera?.

Dw., 77

Diagnoza pisarza nie jest jednak dla nich korzystna. W przestrzeni, w której nie stać skrzywdzonych na dochodzenie własnych praw w sądzie, jedynym odszkodowaniem, jakie mogą uzyskać, staje się iluzoryczna rekompensata za pokazywanie okrutnych obrazków z życia. Słowa świętego oburzenia mają służyć w tej sytuacji za zadośćuczynienie. Dygat przeprowadza tutaj krytykę polityki zagranicznej nie tylko Polski, lecz całej Europy. Brak rekompensaty rodzi frustrację. Buryła pisze:

Wizja odwetu po latach rzadko pojawia się w prozie polskiej. Bardzo rzadko też spotkanie po latach przebiega według schematu, o jakim często myślimy, mając na uwadze powojenne relacje kata i ofiary – zemsty. [...] Niemiecka hardość, wyniosłość i przerażające okrucieństwo wzmacniały kompleks ofiary domagający się przewyciężenia. W tej sytuacji przemoc nie była wyrazem rewanzu, odpłaty, ale warunkiem zrzucenia piętna ofiary. Bohater *Dworca w Monachium* Dygata, gwałcąc poznaną

Niemkę, ma poczucie odzyskanej siły, której pozbawili go hitlerowcy [...]. Gwałt – paradoksalnie – jest zrzucając jarzmo podczłowieka⁶².

Badacz stwierdza, że zachowanie Dudka było działaniem, które pozwoliło mu uwolnić się od brzemienia ofiary. W przypadku powieści Dygata sprawa nie jest jednak tak jednoznaczna i może być interpretowana inaczej. Sposób wprowadzenia sceny gwałtu w ciąg narracyjny czyni tę scenę jednym z najmocniejszych i najbardziej brutalnych opisów przemocy w powieściach Dygata. Scenę poprzedzają teoretyczne rozważania bohatera:

Drażniąca i podniecająca jest ta niemczyzna w kobiecych ustach. Szczególnie jeżeli sobie wyobrazić omdlałość i naiwną bezwiedność działania jako jedną z podstawowych cech kobiecych. Zresztą dziś ten kontrast między przerażającą brutalnością niemczyzny rozwścieczonej nad warszawskimi ulicami a zasadniczą miękkością i uległością ciała oraz ducha kobiecego jest już jakby nierealnym wspomnieniem. Wtedy język niemiecki kojarzył się z przekleństwem, kopniakami, torturami i wstrętną, oślizgłą nagłą śmiercią uliczną, z podłą, brutalną siłą. Ogólnie rzecz biorąc, ludzie gardzą brutalną siłą tylko dla ratowania twarzy. [...] Tak więc większość mężczyzn za okupacji bardzo skrycie, i dla usprawiedliwienia ich można powiedzieć: teoretycznie, pragnęła przespać się z jakąś Niemką (szczyt marzeń – w mundurze), a potem sprać ją po pysku. Mężczyźni bardzo delikatni, subtelni i nieśmiali też. Może ci nawet bardziej od innych. [...] Najpierw zerznąć i w ten sposób zelżyć, sponiewierać i znieważać hitlerowską Rzeszę, a potem sprać po pysku i osiągnąć tym satysfakcję erotyczną.

Dw., 85–86

⁶² Tamże, s. 342–343.

Nigdzie indziej, w takim natężeniu, Dygat nie użyje tak ostrego języka. Kobiety nie są tu gwałcone, lecz „rżnięte”, jakby w jakimś szale erotycznym. Leszek Nijakowski pisze:

Dlaczego jednak zemsta ma być rozkoszna? Choć ludzie rzadko się do tego przyznają, zemsta wzbudza pozytywne uczucie, wręcz euforię. Ludzki mózg czerpie przyjemność z pewnych form zemsty⁶³.

Socjolog w rozbudowanej analizie zastanawia się nad przyczynami ludobójstwa, między innymi pogromu ludności niemieckiej po drugiej wojnie światowej, i rolą gwałtu w wojennej strukturze. Gwałt jest bowiem jednym z najbardziej upokarzających czynów, jakich może doświadczyć człowiek.

Należy sobie zatem zadać pytanie, czy – jak pisze Buryła – gwałt służy tutaj odzyskaniu godności? Czy można odzyskać godność za pośrednictwem niegodnego czynu, który zostanie usprawiedliwiony? Sposób przedstawienia zajścia pozwala na snucie takich wątpliwości. Pożądanie, o którym pisze Dygat, jest uczuciem ograniczonym czasowo, jego spekulacje odnośnie do brzmienia znienawidzonego języka kończą się zdziwieniem, że w teraźniejszości kobiety niemieckiego pochodzenia nie wywołują w nim takich reakcji. Teoretyczne rozważania, będące w gruncie rzeczy zwerbalizowaną fantazją na temat czynu, który pozwoliłby także na odkłamanie rzeczywistości, w której delikatni mężczyźni marzą tylko o czynach bohaterskich. Dygat jednak nie pozostawia rozważań w przestrzeni teoretycznego gdybania:

Tego samego wieczoru, ciepły jeszcze od uścisków Leontyny pod witrażem ze Świętym Jerzym czy Zygfrydem, spotkałem na korytarzu Fridę Baumgarten. Usłyszałem, jak coś pysznego i podłego we mnie zawyło. Złapałem ją za rękę i zacząłem ciągnąć. Musiałem być naładowany zupeł-

⁶³ L.M. NIJAKOWSKI: *Rozkosz zemsty*. Warszawa 2014, s. 16.

nie wyjątkową siłą i energią, bo Frida ani się nie broniła, ani nawet nie dziwiła. Zaciągnąłem ją na poddasze, gdzie chowano różne szkolne graty, tam cisnąłem na coś, co było chyba kupą ściennych map, i skonsumowałem, a potem sprąłem po pysku.

Dw., 92

Scena gwałtu jest mniej dokładna i szczegółowa od teoretycznego opisu „rżnięcia”. Ciekawi natomiast zachowanie kobiety, która się nie broni. Brzydka, niechętna do rozmowy z Polakami, Frida zostaje jak bezwolny przedmiot zgwałcona i pobita. Ale to nie ona i jej „niemieckość” są bezpośrednią przyczyną zachowania bohatera. Bezpośrednio przed opisem gwałtu Dudek rozmawia z Leontyną, która wyznaje mu w romantycznym uniesieniu, że czuje się winna, bo jej rodzice byli volksdeutscheami. Dziewczyna wygłasza przemowę na temat godności i piękna Polski, przemowę, na którą bohater reaguje wybuchem:

Czułem wzrastającą wściekłość i zaczynały mi latać przed oczami czerwone płatki.

– A kiedy wy – wrzasnąłem – łajdaki, sukinsyny, bydlaki, kiedy wy, psia wasza mać pieprzona w mordę, nauczycie się, kiedy zrozumiecie, że tchórzliwe handlowanie bezpieczeństwem i niepodległością małych narodów wcześniej czy później, ale w końcu zawsze skupi się na waszej pieprzonej, kapitalistycznej, imperialistycznej, złodziejskiej i cynicznej mordzie? Kiedy?!

Dw., 91

Zirytowany zachowaniem Leontyny nierozumiejącej jego frustracji, bohater gwałci Fridę, która w tym kontekście staje się przedmiotem wyładowania gniewu. Dygat z premedytacją pozwala bohaterowi na uratowanie twarzy.

Dlaczego stało się, że wtedy na starych szkolnych rekwizytach skonkubinowałem paskudną, niepociągającą Niem-

kę, tylko dlatego, że jej niemczyzna, jej niemiecki akcent przypominał mi niemczyznę gestapowca Klopfege, który skopał mnie i sprzął po mordzie w czasie łapanki na Nowym Świecie?

Dw., 97

– pyta siebie w fantasmagorycznej rozmowie z Leontyną narrator, podkreślając po latach niezrozumienie własnych czynów, ale także brak jakichkolwiek skrupułów wobec kobiety. Dudek jednak nie oszukuje siebie, motywując własne postępowanie podobieństwem do oprawcy:

Mój gestapowiec miał zapewne usposobienie kobiece. Cechy kobiece zaobserwowałem potem u innych gestapowców. W ogóle u wielu ludzi, którym zostaje urzędowo przyznany szeroki zakres władzy nad innymi. A już najbardziej w słodkie rozpieszczone kobieciątka zamieniają się dyrektorzy.

Dw., 60

Gestapowiec zostaje ośmieszony wskutek przypisania mu cech żeńskich, co jednocześnie buduje między oprawcą a ofiarą erotyczny impuls, rozładowany w konsekwencji na Fridzie. Złość, którą nagle odczuwa narrator i która popycha go do gwałtu, ma jeszcze jedną przyczynę: wydarzenia z dzieciństwa:

W Copotach więc spędziłem pierwsze dziecięce wakacje. Tu też odkrywałem uroki świata. Te uroki zaprawione były z konieczności smakiem niemczyzny.

Dw., 46

– smakiem języka wpajanego mu przez innego chłopca:

Umiałem *Lorelei* na pamięć. Wbił mi ją w głowę syn piekarza z Zoppot. Był starszy ode mnie o jakieś siedem lat. Miałem wtedy osiem. Wyglądał na intelektualistę: bardzo chudy, wysoki, długa szyja z wystającą grdyką, twarz

z wydatnym nosem posiadająca wyłącznie profil. Okulary. Bardzo jasne włosy, z opadającym jasnym kosmykiem. Dużo widziałem potem identycznych w czasie wojny. Kiedy przychodził oddział wojska, można było w nim odnaleźć co najmniej jednego takiego, czasem dwóch, a nawet trzech.

Dw., 80

Motywy przeniesienia obrazu tortur psychicznych w przestrzeń dzieciństwa pisarz posłużył się już w *Podróży*. Dopiero jednak w *Dworcu z Monachium* bezpośrednio zostaje połączony z drugą wojną światową. „Karl, syn piekarza z Sopotu” (Dw., 80), w specyficzny sposób podchodził do powinności spoczywającej na nim wobec „niedouczonego” chłopca:

– Ty! Ty polska świnio. Masz się uczyć niemieckiej poezji. Skoro siedzisz tu i żresz niemiecki chleb z piekarni mojego ojca, naucz się przynajmniej kochać niemiecką poezję, ponieważ na świecie nie ma niczego piękniejszego od niemieckiej poezji, chyba że niemiecka muzyka. Masz przyjąć tu jutro o tej samej porze i rozpoczniemy naukę.

Wyciągnął rękę i podstawił mi ją pod usta.

– A teraz podziękuj za to, że chcę ten polski świński łeb uszlachetniać pięknem niemieckiej poezji.

Całuj i raus.

Dw., 81

Wspomnienie wprowadzane jest w dowcipnej formie. Dwóch chłopców – z których jeden odczuwa powinność nauczania za wszelką cenę drugiego poezji niemieckiej – odbywa lekcje kończące się albo kopniakami, albo nagrodą w formie ciasteczek, te *nota bene* wystraszony uczeń uznaje za niestrawne.

Z racjonalnego punktu widzenia motywacja młodego Niemca nie była złą, co zauważa w dowcipny sposób sam narrator, stwierdzając:

Lorelei miałem wbitą w głowę i mam ją do dziś dnia. Może gwałtowne, brutalne i nieproszone wpajanie jakiejś kultury nie jest zupełnie pozbawione sensu?.

Dw., 82

Podobną motywacją co mały chłopiec z Sopotu kierował się, wiele lat później, inny oprawca:

Musiał być człowiekiem z gruntu uczciwym: rozstrzeliwanie ludzi w ramach normalnych obowiązków służbowych nie mogło budzić jego zastrzeżeń, nawet jeżeli ten rodzaj obowiązków nie podobał mu się. Zabranie natomiast komuś, choćby kandydatowi do rozstrzelania, jego własności wymagało rodzaju podkładki moralnej, zawarcia, pozornego przynajmniej, układu.

Dw., 46

Gestapowiec, jak ironicznie podkreśla narrator, spełniał tylko swoje obowiązki, był sumiennym pracownikiem, tak samo jako mały Karl, który wpajał literaturę piękną „kolędzie”.

Przeszłość i teraźniejszość w *Dworcu w Monachium* się łączą. Brak rozliczenia, konfrontacji fantazmatu z rzeczywistością wpływają na świat, do którego bohaterowie powieści mają relatywne podejście. Dla własnej wygody dopisują do swoich czynów różne motywacje.

Uznałem, że najlepiej będzie zwalić wszystko na złe pochodzenie społeczne i przyznać, że robiłem niedostateczne wysiłki, aby pokonać w sobie i wypełnić drobnomieszczańskie miazmaty

Dw., 101

– wyznaje narrator, podkreślając tym samym nieprawdziwość powojennego, „ustabilizowanego świata”. Brak rozliczenia i ukrywanie się za wyprodukowanymi na potrzeby taśmy filmowej mitami nie każdego dotykają:

Kiedy Klopffe usłużnie otwierał mi drzwiczki samochodu, starałem się nie patrzeć na stojący pod ścianą szereg. Czułem ich niechętne spojrzenia, ale najgorsze, że czułem też jakąś wyższość nad nimi.

Dw., 63

Wstydlive uczucie, jakiego doświadcza narrator, uciekając przed śmiercią z francuskim paszportem, to nie strach, lecz wyższość – uczucie tak samo niebezpieczne, jak to, które kierowało małym Niemcem. Zło jest elementem składowym każdego człowieka i w dogodnej sytuacji dziejowej może o sobie dać znać. Warto w tym momencie powrócić do diagnozy Buryły, który uznaje gwałt za działanie mające przywrócić godność ofierze.

Każdy się okłamuje, każdy chce być bohaterem, zachować twarz przed opinią społeczną, chętnie osądzając każdego platfusa. Gniew, który dwa razy wybucha w narratorze, spowodowany jest świadomością tego, że nic się nie dokonało. Tym razem brak, zwykle działający na korzyść bohaterów prozy Dygata, umożliwiając im ciągłą grę z pragnieniem, staje się przyczyną frustracji:

– Wie pan, ja bardzo interesuję się Polską. Powiedziałbym nawet, że Polska to moje hobby. Wciąż męża namawiam, żebyśmy do Polski pojechali. Niech mi pan coś o Polsce opowie.

I wtedy to, co we mnie rośło i potężniało, nagle pękło i wybuchło. Wstałem i siadłem. Musiałem wyglądać dziwnie, może przerażająco, bo Giselle jakby zbladła i trochę się odsunęła, a tamci przerwali rozmowę i patrzyli na mnie niespokojnie, milcząc. Nicole czytała książkę.

– O Polsce? Opowiedzieć wam o Polsce? I tak tego nie zrozumiecie, wy burżujskie mordy, gestapowcy, tchórze i dezerterzy, którzyście tę Polskę zdradzili i sprzedali [...]. Tymczasem ja znowu, po raz drugi w moim życiu poczułem się Wielkim Ponadczasowym Polakiem i poczułem w sobie Polskę jak Matka Boska Niepokalane Poczęcie. I buchnąłem im, zdrajcom i oprawcom, w ich Burżujskie

Mordy prawdziwą Polską od Piasta Kołodzieja po Odbudowę Zamku. [...]

– I dlatego, żem Polak, Polak najzacniejszy z Dziada Pradziada, nie będę przy jednym stole siedział i biesiadował z gestapowcami i tchórzliwymi dezterami, którzy uciekając, jeszcze rewolwer na czyjąś zgubę podrzucają. Tfu!.

Dw., 116–117

To zakłamanie, brak rozliczenia i tkwienie w świecie akceptującym handel mitami za cenę spokoju ducha niepokoją Dudka i doprowadzają go do niekontrolowanego wybuchu złości. Bohater nie pragnie zemsty, lecz wysłowienia, wypowiedzenia tego, co mimo upływu tylu lat nie zostało zwerbalizowane i wykrzywane:

Nie miałem zamiaru wracać. Nie żałowałem tego, co zrobiłem, i ostatecznie było mi obojętne, czy był to tamten Andreas, czy inny. Czułem głębokie zadowolenie, spadł mi z serca jakiś ciężar. Francuz też dostał za swoje i właściwie tylko po Zdzichu wszystko się ześlizgnęło. [...] Mogłem mu oczywiście pokrajać dywany albo powyplatać w nich dziury. Ale w gruncie rzeczy byłaby to naiwna zemsta w stylu obrażonego dziecka czy zdradzonej kobiety. Niczego by nie załatwiła.

Dw., 117–118

Dygat jednak nie pozwala narratorowi na tkwienie w samozadowoleniu spowodowanym nagłą szczerością. Gwałt, jakiego dokonał bohater na Niemce, jest analogiczny do gwałtu, jakiego doświadczyli ludzie dotknięci wojną. Georges Bataille, analizując twórczość Sade'a, prowadzi rozważania na temat roli gwałtu w życiu człowieka, którego natura jest dwubiegunowa:

Najbardziej widocznym skutkiem owych prawideł życia jest ludzka dwulicowość. Z jednej strony uczciwa, uregulowana egzystencja: praca, troska o dzieci, życzliwość

i lojalność w stosunkach z innymi; ale na drugim krańcu bezlitosny gwałt: gdy tylko są ku temu warunki, ci sami ludzie grabią i podpalają, mordują, gwałcą i torturują. Eksces sprzeciwia się rozumowi⁶⁴.

Tendencje do gwałtowności obecne są w każdym człowieku, stąd dążność do zachowywania milczenia wobec tkwiącej w nas dzikości. Bataille zauważa, że „ponieważ język z definicji jest ekspresją człowieka cywilizowanego, to gwałt jest niemy”⁶⁵. Słowem, kłamstwo niewysłowienia opiera się na niemym przyzwoleniu, jakie społeczeństwo daje gwałtowi. Co więcej, różnica pomiędzy dzikim a cywilizowanym jest tylko umowną granicą, kłamstwem założycielskim, na którym wyrasta wszelka cywilizacja. Dlatego też społeczeństwo wypiera gwałt – woli milczeć. Niemożliwe jest jednak, aby samym milczeniem doprowadzić do jego redukcji. Bataille pisze:

Gwałt w społeczeństwach rozwiniętych i śmierć w społeczeństwach zacofanych nie są po prostu dane, jak dana jest burza czy wylew rzeki: zawsze muszą być czyjaś winą.

Ale milczenie nie może zlikwidować tego, czego język nie chce powiedzieć: gwałt, tak samo jak śmierć, nie dają się zredukować i jeżeli język wykręca się i zataja uniwersalne unicestwienie – pogodne dzieło czasu – to tylko język na tym traci, tym się ogranicza, a nie czas, nie gwałt. [...] Kat z reguły nie używa języka gwałtu, który zadaje w imię panującej władzy, lecz języka władzy, który pozornie go usprawiedliwia, uniewinnia i dokonanie gwałtu uzasadnia. Gwałciciel woli milczeć, godzi się z oszustwem. Oszustwo daje zaś wolną drogę gwałtowi. Dla człowieka żadnego zadawać innym cierpienia legalna funkcja kata jest ułatwieniem: kat przemawia do bliźnich, o ile się o nich troszczy, językiem państwa. A jeżeli zawładnie nim

⁶⁴ G. BATAILLE: *Erotyzm*. Przeł. M. OCHAB. Gdańsk 2007, s. 182.

⁶⁵ Tamże, s. 183.

namiętność, to jedynie ponure milczenie da mu rozkosz, jaką sobie upodobał⁶⁶.

Racjonalizm, na którym opiera się świat człowieka, każe podchodzić do gwałtu jako do elementu nieobecnego w naszej kulturze. Najchętniej człowiek zepchnąłby go w nieświadomość. Ale jednak to nieusuwalny element funkcjonowania świata, w przestrzeni społecznej zepchnięty w przestrzeń milczenia lub uniwersalnego, ogarniającego całą ludzkość kłamstwa. Śmierć i gwałt nie zniknęły, lecz albo się o nim milczy, albo konstytuuje za pomocą prawa, którego legalnym prawodawcą jest kat.

Tak działają społeczeństwa, oddalając od siebie za pośrednictwem wyparcia gwałt. Sytuacja, w której znalazł się Dudek, dodajmy: sytuacja skrajna, spowodowała zachwianie wszelkich norm i ujawnienie „gwałtu” w pełnej postaci, włącznie z jego bezprawną postacią. Dlatego też sprzeciw wobec kłamstwa niewysłowienia, braku wyrażenia gwałtu, jaki osiągnął Dudek i jego bliskich podczas wojny, zasada się na gniewie spowodowanym tym brakiem. Dygat poddaje krytyce nieusuwalną zasadę, na której opiera się człowieczeństwo: kłamstwo założycielskie sprowadza się do milczącego niewysłowienia gwałtu. Dudek jednocześnie pragnie wykrzyczeć i zwerbalizować swój gniew, a także zracjonalizować swoje zachowanie wobec do skrzywdzonej przez niego w obozie niemieckiej dziewczyny. Dramat braku wysłowienia, niezgody na opisanie gwałtu, jaki zadała druga wojna światowa, łączy się tutaj z cierpką ironią wynikającą z próby usankcjonowania, spowodowanego gniewem wobec najeźdźcy, ataku na kobietę. Wszystko sprowadza się do pustego śmiechu ogarniającego bohatera, który tak jak każdy – spycha gwałt w niebyt. Społeczeństwo nie chce zaakceptować swej mrocznej natury, nie chce się z nią rozliczyć. Wysłowienie paradoksalnie staje się brakiem wysło-

⁶⁶ Tamże, s. 183–184.

wienia, ułudą usankcjonowaną świętą zabawą. Przestrzeń *Dworca z Monachium* to świat karnawału, który cechuje się swoimi prawami. Uświęcony czas karnawału pozwala na wywrócenie do góry nogami wszelkich wartości, dlatego przemowa narratora – tak burzliwa, nadto co ważne i znamienne, przesycona romantycznymi obrazami, które w tak dużym natężeniu stają się komiczne, ląduje w przestrzeni pustki. Do nikogo nie dociera, odbijając się o śmiech Gieńka. Ulga wywołana nagłym wyrzuceniem z siebie prawdy okazuje się jedynie złudzeniem, dowcipem na potrzeby „ja” narratora. Krzykiem sprzeciwu oskarżenia, który tak naprawdę niczego nie zmieni, nie wpłynie na późniejsze zachowanie Dudka, który w pociągu będzie się zastanawiał nad tym, gdzie znaleźć koszulkę z Bogurodzicą.

Tak wyraźne zarysowanie doświadczenia wojennego w narracji jest zatem tylko chwilowym wybuchem gniewu. Koniec końców do rozliczenia nie dochodzi, gniew przemija, świat nadal akceptuje brak rozliczenia, gwałt zostaje zepchnięty z powrotem w niebyt. Z tej perspektywy patrząc, *Dworzec w Monachium* jest najsmutniejszą i najtragiczniejszą diagnozą, jaką pisarz wystawia otaczającej go rzeczywistości.

Zakończenie

W dniu 4 grudnia 2014 roku Sejm Rzeczypospolitej Polskiej przyjął *Uchwałę Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej w sprawie uczczenia pamięci Stanisława Dygata w związku z 100. rocznicą Jego urodzin*. Nazajutrz Marszałek Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej Radosław Sikorski podpisał dokument. Oto jego treść:

Dnia 5 grudnia 1914 r. urodził się w Warszawie Stanisław Dygat, jeden z najciekawszych pisarzy powojennej Polski, autor powieści, felietonów, opowiadań i scenariuszy filmowych. Był mistrzem słowa. W pamięci czytelników pozostawało piękno narracji, prostota, zaskakująca zwykłość opisywanych zdarzeń. Do najważniejszych Jego dzieł należą: *Jezioro Bodeńskie*, *Pożegnania*, *Podróż*, *Disneyland*, *Dworzec w Monachium*. Był człowiekiem odważnym i uczciwym. Choć nie angażował się czynnie w ruch opozycyjny, podpisał w 1964 r. „List 34” – protest pisarzy i naukowców w obronie wolności słowa, a w 1976 r. – „Memoriał 101” przeciwko projektowanym zmianom w Konstytucji PRL-u. W setną rocznicę urodzin Stanisława Dygata Sejm Rzeczypospolitej Polskiej czci Jego pamięć¹.

Uchwała Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej przypomina, że Dygat był „jednym z najciekawszych” pisarzy powojennych. Na czym owa „ciekawość” polegała – nie wiadomo,

¹ Uchwała Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 4 grudnia 2014 w setną rocznicę urodzin Stanisława Dygata. „Monitor Polski” 2014, poz. 1157.

tym bardziej że podkreślono „piękno narracji” i „zwykłość opisywanych zdarzeń”. Dygat przedstawiony został jako osoba „odważna i uczciwa”, zaangażowana, bo podpisująca listy protestacyjne do władz PRL, a jednocześnie nieuczestnicząca „czynnie w ruchu opozycyjnym”. Tylko jedna informacja jest tu jednoznaczna: chęć uczczenia pamięci pisarza.

Nie tylko posłowie mieli problem z oddaniem jednoznacznego wizerunku pisarza. Im dokładniej przyglądamy się sylwetce autora *Pożegnań*, tym bardziej zaczyna się ona zacierać i zanikać. Jerzy Adamski zauważył swego czasu:

[...] proza Dygata kojarzy się krytykom i recenzentom z najprzeróżniejszymi nazwiskami. Wynotowałem je: Gombrowicz, Sienkiewicz, Wyspiański, Słowacki, Żeromski, Reymont, Beckett, Gautier, Krasicki, Czechow, Stendhal. Można więc powiedzieć, że im się kojarzy ze wszystkim, z całą literaturą².

Uwaga Adamskiego jest słuszna. Nie przeszkodziło to jednak krytykowi w dorzuceniu do tego zestawu nazwisk jeszcze jednego: Simone de Beauvoir, której kryptocytat odnalazł w *Podróży*.

Do podobnego przekonania doszła Małgorzata Wątkowska. Napisała:

[...] każdy główny bohater prozy Dygata ma literacki wzór, do którego się porównuje: *Kordiana*, *Fausta*, *Niechładowa*, postaci z prozy Ernesta Hemingwaya, *Piotrusia Pana*³.

Zdaniem badaczki, najbliższym bohaterom Dygata, a także samemu pisarzowi, do *Piotrusia Pana*.

To żadna niespodzianka w tworzeniu porównań Dygata z innymi autorami. Jednym z pierwszych, który ustalił wy-

² J. ADAMSKI: *Dygat*. „Nowa Kultura” 1961, nr 9, s. 5.

³ M. WĄTKOWSKA: „Nie jest się sobą, zaledwie reprezentuje się siebie”. O bohaterze prozy Stanisława Dygata. „Ruch Literacki” 2004, z. 3, s. 323.

razisty krąg odniesień, był Tadeusz Breza. Pisząc o *Pożegnaniach*, zauważył, że powieść ta nawiązuje do dzieł z najwyższej półki. Przeczytamy zatem w tekście wybitnego pisarza:

Książka Dygata jest książką nieśmiertelnie literacką. Przy najmniej w tym sensie, że do wielu postaci tej książki i do wielu sytuacji można w niej dorobić, i to bez większego trudu, całe wielkie drzewa genealogiczne. Dygat tchnie wyborną kulturą literacką, ale podobnie jak jego mistrz Witold Gombrowicz, pod którego wpływem początkował, w sięganiu po lektury okazał wiele wynalazczości. Po jego obu książkach wyraźnie znać, że Dygat jako czytelnik minął większość współczesnych pisarzy i prawie wszystkich tych, których czytali jego rówieśnicy, i dobrał się do wcześniejszej półki. Do Francuzów osiemnastowiecznych, Diderota, Woltera, Beaumarchais'go no i do Gogola. [...] A więc przede wszystkim posiłkuje się pewnymi skrótami w malowaniu sytuacji, charakterów czy krajobrazów. Znamy je z Prousta czy z Manna⁴.

Na tym jednak nie koniec. Henryk Bereza do listy architektów dopisał Franza Kafkę i Witkacego⁵, a Janina Pregerówna – Karola Irzykowskiego (*Patule*). Badaczka wspomniała także o Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu. Jeśli Schulza w kontekście twórczości Dygata przywołuje się rzadko, to Witolda Gombrowicza wspominają wszyscy, co słusznie, sporządzając swoją listę nazwisk, zauważył Eugeniusz Biskup:

W artykułach pisarzowi poświęconych można znaleźć m.in. następujące wzory dla jego powieści: Diderot, Wolter, Beaumarchais, Sterne, Prus, Dickens, Gautier, Witkacy,

⁴ T. BREZA: *Niespodzianki Stanisława Dygata*. „Odrodzenie” 1948, nr 7, s. 5.

⁵ Zob. H. BEREZA: *Słownik polskich pisarzy współczesnych*. Stanisław Dygat. „Tygodnik Kulturalny” 1963, nr 8.

Kafka, Irzykowski. Najczęściej pojawia się oczywiście nazwisko Witolda Gombrowicza⁶.

Podążając dalej tym tropem, można listę autorów i utworów poszerzyć o *Czarodziejską górę* Tomasza Manna⁷, *Wesele* i *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego, a także *Patulbę* Karola Irzykowskiego⁸, prozę Stefana Otwinowskiego i poezję Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego⁹, *Śmierć liberała* Artura Sandauera¹⁰, teatr Sławomira Mrożka, opowiadania Trumana Capote'a¹¹, a także całą plejadę pisarzy, z którymi Dygat zetknął się w swojej młodości. Tak to chciał widzieć jeden z krytyków:

Skąd u Dygata bierze się pasja do kompromitowania pewnego typu mentalności, do tropienia i wyszydzania przejawów tak zwanej obyczajowości mieszczańskiej? Jedną z przyczyn to, naturalnie, temperament pisarski (najłatwiej bowiem zauważalnym rysem oblicza prozatorskiego Dygata jest skłonność do satyrycznego malunku, do złosliwego, więcej: sarkastycznego żartu). Gdyby wszelako nie określone doświadczenia literackie, nie mogłyby się ten zespół inklinacji i predyspozycji rozwinąć i tak silnie zdominować całą twórczość. A doświadczenia owe – to te wpływy literackie, którym pisarz ulegał w swojej młodości. U samego progu naszego stulecia powstawały wszak dzieła wyrażające kryzys mieszczańskiego kręgu kulturowego

⁶ E. BISKUP: *Sposoby czytania Dygata*. „Ruch Literacki” 1983, z. 2, s. 150.

⁷ Zob. A. WASILEWSKI: *W wymiarze groteski*. „Twórczość” 1948, nr 3.

⁸ Zob. A. ZAGAJEWSKI: *Nie zachowując proporcji*. „Teksty” 1973, nr 4.

⁹ Zob. W. MACH: *Dziecko w mrocznym sezamie*. „Twórczość” 1946, nr 5, s. 160.

¹⁰ I. MITYK: *Inne spojrzenie. Groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji*. Gombrowicz, Dygat, Sandauer, Andrzejewski, Zieliński. Kielce 1997, s. 103.

¹¹ Zob. J. KATZ: *Niepokój nietrafionego istnienia*. „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 2, s. 26.

i obyczajowego – od Prousta, Manna i Joyce’a poczynając. U nas lata trzydzieste to istna eksplozja sztuki zrodzonej z negacji tego kulturowego podłoża: Witkacy, Gombrowicz i – przy wielkich, niewspółmiernych wręcz różnicach formalnych – młodzi podówczas Jerzy Andrzejewski, Stefan Otwinowski, Michał Choromański, Stefan Flukowski, Zbigniew Uniłowski i inni¹².

Powinowactwo z formacją literacką lat trzydziestych – Adolfem Rudnickim czy Tadeuszem Brezą – dostrzegł również Piotr Kuncewicz¹³. Listę odniesień można zatem powiększać dalej, choćby o dostrzeganą i komentowaną przez większość badaczy, a obecną w twórczości Dygata, tradycję romantyczną czy szeroko rozumiany nurt egzystencjalistyczny. Nie zapominamy także o najbardziej znanych odniesieniach do prozy rozrachunków inteligenckich.

Poszczególne opinie, jak widać z tego krótkiego wyliczenia, nakładają się na siebie niemal idealnie. I nie byłoby w tym nic niezwykłego, gdyby nie to, że Stanisław Dygat w gęstwinie powinowactw i nawiązań – rozmywa się i zaciera. Pamiętamy jednak, że sam pisarz także nie ułatwiał krytykom zadania, po stronie możliwych odniesień przywołując fascynację kinem lat trzydziestych.

Maciej Maniewski – w dwudziestą rocznicę śmierci Dygata – napisał o jego związkach z kinem:

A właśnie dwadzieścia lat mija od śmierci Dygata. Pisarza – jak nikt inny w naszej literaturze – urzeczono i związanego z kinem. I nie tylko dlatego, że dla kina pracował, często wypowiadał się na łamach czasopism filmowych, że wiele jego utworów zostało przeniesionych na ekran. Ważniejsze wydaje się, jak istotne miejsce kino zajmuje

¹² J. WEGNER: *Gest błazeński i oczyszczający. O twórczości Stanisława Dygata*. „Współczesność” 1971, nr 2, s. 3.

¹³ Zob. P. KUNCEWICZ: *Agonia i nadzieja*. T. 2: *Literatura polska 1939–1956*. Warszawa 1993.

w jego twórczości literackiej, jak wyraźne piętno odcisnęło na sylwetkach jego bohaterów. Kino – ten dziwny świat, w którym „sny przybierają pozory prawdy lub prawda przybiera pozory snów”¹⁴.

Siłę tego jakże lubianego przez pisarza medium dostrzegali także inni komentatorzy. Podkreślali wszelako i inne powinowactwa. Piotr Michałowski zauważył związek opowiadań Dygata z klimatem kina moralnego niepokoju z lat siedemdziesiątych¹⁵. Janina Katz wspominała, że niektóre fragmenty jego twórczości można porównać do parodii filmu amerykańskiego¹⁶. Anna Bojarska dostrzegła w *Disneylandzie* odniesienia pozwalające zestawiać go z westernem¹⁷. Związek Dygata z gatunkiem romansu analizowała Bogumiła Małek w tekście o znamienym tytule *Elitaryzm i popularność powieści Dygata*¹⁸; badaczka niczego jednak w nim nie wyjaśniła, wskazując jedynie na związek z Hemingwayem i powieścią popularną.

Skłonność Dygata do posługiwania się groteską i pastiszem jeszcze mocniej zatarła wyrazistość portretu pisarza. Mieczysław Orski napisał:

Wkłada więc [on – E.B.] na siebie często gęsto siermięgę piastowską, osłania się koszulą z rysunkiem Bogurodzicy, szasta szablą Koziętulskiego przed oczami zgnuśnianych businessmanów i ich sentymentalnych córek, podpira się w *Jeziorze* rymami *Pana Tadeusza*, w *Karnawale* Sienkiewiczem, a w *Dworcu w Monachium* Szopenem – i wychodzi

¹⁴ M. MANIEWSKI: *Sny o pozorach prawdy, prawda o pozorach snu*. „Kino” 1998, nr 2, s. 14.

¹⁵ Zob. P. MICHAŁOWSKI: *Silva rerum Dygata*. „Nowe Książki” 1991, nr 10, s. 58.

¹⁶ Zob. J. KATZ: *Niepokój nietrafionego istnienia...*, s. 26.

¹⁷ Zob. A. BOJARSKA: *Miedzy Edypem a Kaczorem Donaldem*. „Nowe Książki” 1981, nr 15, s. 67–68.

¹⁸ Zob. B. MAŁEK: *Elitaryzm i popularność powieści Dygata*. „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 11–12, s. 64–74.

mu to, ku jego własnemu zaskoczeniu, nad podziw dobrze, efektownie i korzystnie¹⁹.

Jak zatem wygląda literacki obraz pisarza, który – w jednym zdaniu – porównywany jest do Tomasza Manna i do westernu? Jednocześnie: do kultury elitarnej i do kultury popularnej.

Są dwa scenariusze odpowiedzi. Według pierwszego – mamy do czynienia z pisarzem z najwyższej półki; według drugiego – ze zręcznym kompilatorem znaczeń. Ale wystarczy odwrócić porządek, aby zauważyć, że Dygat konstituuje się w „braku”.

Ciągłe przemieszczanie się między elitarnością a popularnością, filmem a literaturą, dramatem a komedią stanowi o specyfice prozy Stanisława Dygata. Jest to pisarz, który ujawnia się i konkretyzuje w r o z m y c i u.

Tylko w „zawieszeniu pomiędzy” lokuje się podmiotowość twórcza autora *Jeziora Bodeńskiego*. Pisarza, który – dogłębnie odczuwając brak – zawsze budował świat powieściowy przesycony nostalgią.

¹⁹ M. ORSKI: *Kto się boi Marka Arensa?*. „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 10, s. 43.

Wykaz skrótów

W pracy korzystam z edycji utworów Stanisława Dygata w serii *Dzieła* (Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981–1991), przygotowanej przez Krystynę i Mirosława Milewskich. Kolejne tomy tej edycji nie były numerowane.

Cytaty lokalizuję w tekście głównym, a następnie podaję skrót tytułu poszczególnego utworu i numer strony.

- D – *Disneyland*. Warszawa 1981.
- Dw. – *Karnawał. Dworzec w Monachium*. Warszawa 1981.
- JB – *Jezioro Bodeńskie*. Warszawa 1981.
- K – *Karnawał. Dworzec w Monachium*. Warszawa 1981.
- Kołon. – *Koło notatnik*. Warszawa 1984.
- Podr. – *Podróż*. Warszawa 1981.
- Poż. – *Pożegnania*. Warszawa 1981.
- Rozm. – *Wiosna i niedźwiedzie. Rozmyślania przy goleniu*. Warszawa 1985.
- Ur. – *Utwory rozproszone*. T. 1–2. Warszawa 1991.

Bibliografia

Literatura podmiotowa

DYGAT S.: *Dzieła*. Warszawa 1981–1991.

Powieści

DYGAT S.: *Disneyland*. Warszawa 1981.

DYGAT S.: *Jezioro Bodeńskie*. Warszawa 1981.

DYGAT S.: *Karnawał. Dworzec w Monachium*. Warszawa 1981.

DYGAT S.: *Podróż*. Warszawa 1981.

DYGAT S.: *Pożegnania*. Warszawa 1981.

Pozostałe utwory

DYGAT S.: *Kołodotatnik*. Warszawa 1984.

DYGAT S.: *Na pięć minut przed zaśnięciem. W cieniu Brooklynu*. Warszawa 1983.

DYGAT S.: *Utwory rozproszone*. T. 1. Warszawa 1991.

DYGAT S.: *Utwory rozproszone*. T. 2. Warszawa 1991.

DYGAT S.: *Wiosna i niedźwiedzie. Rozmyślania przy goleniu*. Warszawa 1985.

Artykuły, wywiady, listy

DYGAT S.: *Korespondencja specjalna o Festiwalu Weneckim, rodakach na obczyźnie, mitologii oraz... krótkich spodenkach filmu polskiego...* „Ekran” 1959, nr 41, s. 7.

DYGAT S.: *Od Arystotelesa*. „Film” 1977, nr 14, s. 3–4.

- DYGAT S.: O Wenecji! O scenariuszu „Pociągu”, przewróconym gwiazdorzem, skoku Mariny Vlady do morza i bezinteresowności Polaków. „Ekran” 1959, nr 43, s. 7.
- DYGAT S.: Tęsknoty i nadzieje. „Film” 1975, nr 51–52, s. 18–19, 27.
- DYGAT S.: Tymczasem Al Capone i... Pocatunek mordercy. (Korespondencja własna „Ekranu” z Locarno). „Ekran” 1959, nr 31.
- DYGAT S.: Uczmy się od Arystotelesa. Rozmawiała: B. MRUKLIK. „Ekran” 1964, nr 13, s. 10–11.
- DYGAT S.: Z perspektywy. Stanisław Dygat – list II. „Ekran” 1959, nr 34, s. 10.
- BAJKOWSKA I.: Rozmowa z autorem „Pożegnań”. „Odrodzenie” 1948, nr 6, s. 6.
- DONDZIŁO C.: Bajka o moim Hollywood. „Film” 1976, nr 52, s. 16–17.
- DONDZIŁO C.: Z głową i sercem. Mówi Stanisław Dygat. „Film” 1975, nr 34, s. 3–5.
- GARLICKI A.: Z tajnych archiwów. Słuchanie twórców. „Polityka” 1993, nr 46, s. 21.
- HORDYŃSKI J.: Stanisław Dygat. „Życie Literackie” 1958, nr 25, s. 3.
- JANUSZEWSKI T.: „... oczekuję niezwłocznej odpowiedzi”. Listy Stanisława Dygata do Stanisława Piętaka. „Regiony” 1997, nr 3, s. 50–55.
- SARTRE J.-P.: Pod ścianą. Przeł. S. DYGAT. „Kuźnica” 1948, nr 12, s. 6–8.
- SMOLEŃ-WASIŁEWSKA E.: Jowita z „Disneylandu”. Rozmowa ze Stanisławem Dygatem. „Film” 1967, nr 40, s. 6.

Literatura przedmiotowa

Monografie i artykuły

- ADAMSKI J.: Dygat. „Nowa Kultura” 1961, nr 9, s. 5.
- Agnieszka Osiecka o Kalinie Jędrusik i Stanisławie Dygacie. Zanotował P. PYTLAKOWSKI. „Polityka” 1999, nr 32, s. 46–47.
- BEREZA H.: Propozycje Dygata. „Twórczość” 1956, nr 11, s. 159–163.
- BEREZA H.: Słownik polskich pisarzy współczesnych. Stanisław Dygat. „Tygodnik Kulturalny” 1963, nr 8, s. 5.
- BISKUP E.: „Grand Tour” Stanisława Dygata. („Podróż”, 1958). „Ruch Literacki” 2004, z. 3, s. 325–342.
- BISKUP E.: Sposoby czytania Dygata. „Ruch Literacki” 1983, z. 2, s. 145–158.

- BOJARSKA A.: *Między Edypem a Kaczorem Donaldem*. „Nowe Książki” 1981, nr 15, s. 67–68.
- BRANDYS K.: *O książce Dygata*. „Kuznica” 1946, nr 22, s. 9.
- BREZA T.: *Niespodzianki Stanisława Dygata*. „Odrodzenie” 1948, nr 7, s. 5.
- BUGAJSKI L.: *Mit elementarnego uroku*. „Odra” 1979, nr 1, s. 39–43.
- BUGAJSKI L.: *„Wszystko się dla mnie skończyło”*. W: TEGOŻ: *Pozy prozy*. Warszawa 1986, s. 89–100.
- BURKOT S.: *Proza powojenna 1945–1980*. Warszawa 1984.
- DĄBROWSKI M.: *Dygat albo jak żyć z garbem*. „Nowe Książki” 1981, nr 15, s. 69–71.
- DUTKA C.P.: *Mit i gest. Bohater kordianowski prozy rozrachunków inteligentkich*. Zielona Góra 1986.
- DYGAT S., HOŁOUBEK G., KONWICKI T.: *Przepraszamy za usterki*. Oprac. P. KANIECKI. „Konteksty” 2012, nr 3–4, s. 25–37.
- GORAJ J.: *Problematyka „Jeziora Bodeńskiego” Stanisława Dygata w analizie szkolnej*. „Polonistyka” 1988, nr 6, s. 455–462.
- GOSK H.: *Co wi(e)działa proza lat 40. XX wieku? Literacka wersja polskich realiów tamtego czasu*. W: PRL – świat (nie)przedstawiony. Red. A. CZYŻAK, J. GALANT, M. JAWORSKI. Poznań 2010, s. 233–248.
- GUTKOWSKA B.: *Powieści Stanisława Dygata. Czas i przestrzeń życia i marzenia*. Katowice 1996.
- IWASZKIEWICZ J.: *„Jezioro Bodeńskie” Dygata*. „Robotnik” 1946, nr 103, s. 5.
- JANUSZKIEWICZ M.: *Stanisław Dygat*. Poznań 1999.
- JANUSZKIEWICZ M.: *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*. Poznań 1998.
- „Jezioro Bodeńskie” po latach trzydziestu. Rozmawiają: A. HANUSZKIEWICZ, R. MATUSZEWSKI, K. KĄKOLEWSKI, T. KONWICKI, J. ROGOZIŃSKI, M. KOMAR, J. NIECIKOWSKI: „Literatura” 1974, nr 46, s. 10–11.
- KANIECKI P.: *Cień Pałacu Kultury i Nauki. Tadeusz Konwicky o śmierci Wilhelma Macha i Stanisława Dygata*. W: PRL – świat (nie)przedstawiony. Red. A. CZYŻAK, J. GALANT, M. JAWORSKI. Poznań 2010, s. 77–92.
- KAPAŁKA R.: *Stanisław Dygat. Bibliografia*. Opole 1995.
- KATZ J.: *Niepokój nietrafionego istnienia*. „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 2, s. 25–33.
- KĄKOLEWSKI K.: *Stasiu, Ciebie nie ma?*. „Literatura” 1978, nr 10, s. 8.
- KIJOWSKI A.: *Polska katalepsja*. W: TEGOŻ: *Arcydzieło nieznane*. Kraków 1964, s. 109–113.
- KUBIKOWSKI Z.: *Krąg istnienia*. „Odra” 1958, nr 34, s. 6.

- KUBIKOWSKI Z.: *Wielka powieść Stanisława Dygata*. „Życie Literackie” 1962, nr 39, s. 4.
- KUNCEWICZ P.: *Agonia i nadzieja*. T. 2: *Literatura polska 1939–1956*. Warszawa 1993.
- MACH W.: *Dziecko w mrocznym sezamie*. „Twórczość” 1946, nr 5, s. 152–160.
- MAKARSKA R.: „Jezioro Bodeńskie” – sielanka, azyl i granica. O związkach geografii i literatury. „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2, s. 9–26.
- MAŁEK B.: *Elitaryzm i popularność powieści Dygata*. „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 11–12, s. 64–74.
- MANIEWSKI M.: *Dygat i kino*. „Kino” 1985, nr 11, s. 8–13.
- MANIEWSKI M.: *Sny o pozorach prawdy, prawda o pozorach snu*. „Kino” 1998, nr 2, s. 14–15.
- MATUSZEWSKI R.: *Hasła z alfabetu dziewięćdziesięciolatka*. „Twórczość” 2004, nr 7/8, s. 242–251.
- MENCWEL A.: *...W rzeczy samej Disneyland*. W: TEGOŻ: *Sprawa sensu*. Szkice. Warszawa 1971, s. 19–27.
- MICHAŁOWSKI P.: *Silva rerum Dygata*. „Nowe Książki” 1991, nr 10, s. 57–59.
- MISIORNY M.: *Czy Dygat został zamordowany? Na marginesie „Wschodów i zachodów księżyca” Tadeusza Konwickiego*. „Życie Literackie” 1983, nr 47, s. 3.
- MITYK I.: *Inne spojrzenie. Groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji*. Gombrowicz, Dygat, Sandauer, Andrzejewski, Zieliński. Kielce 1997.
- MIZERA M.: *Ni to, ni owo*. „Teatr” 2010, nr 2, s. 14–15.
- MRUKLIK B.: *Krainy filmowe Stanisława Dygata*. „Kino” 1967, nr 10, s. 3–11.
- ORSKI M.: *Kto się boi Marka Arensa?*. „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 10, s. 40–45.
- PREGERÓWNA J.: *Pamiętnik z marginesu wojny*. „Odrodzenie” 1946, nr 40, s. 10.
- ROGOZIŃSKI J.: *Sceny z życia prywatnego. Poczet pisarzy trzydziestolecia*. „Literatura” 1974, nr 22, s. 5.
- SEMČZUK M.: *Odnaleźć siebie, czyli czytanie Dygata*. „Twórczość” 1982, nr 4, s. 126–128.
- SKWARCZYŃSKI Z.: *Stanisław Dygat*. Warszawa 1976.
- SKWARCZYŃSKI Z.: „Podróż” i „Disneyland” Stanisława Dygata. „Prace Polonistyczne” 1975, seria 31, s. 37–55.
- SKWARCZYŃSKI Z.: „Pożegnania” Dygata. „Prace Polonistyczne” 1974, seria 30, s. 17–30.

- SKWARCZYŃSKI Z.: *Felietony i opowiadania Stanisława Dygata*. „Prace Polonistyczne” 1976, seria 32, s. 275–280.
- STACHÓWNA G.: *Trzy spojrzenia przez okno. „Pożegnania” Dygata i Hasa*. „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26/27, s. 226–236.
- SZCZĘSNA J.: *Grottger by tego nie namalował*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 32, s. 15–18.
- SZCZĘSNA J.: *Wychował się na westernach*. „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 28, s. 28.
- ŚWIDZIŃSKI W.: *„Pożegnania”. Z czym się żegna Wojciech Jerzy Has?*. „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57/58, s. 65–72.
- TERMER J.: *Wobec wojny. O prozie Zofii Nałkowskiej, Tadeusza Borowskiego, Mirona Białoszewskiego, Stanisława Dygata, Tadeusza Nowaka*. Warszawa 1991.
- TREPTE H.C.: *„Jezioro Bodeńskie” Dygata wobec tradycji romantycznej*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” (1988) [wyd. 1990] r. 23, s. 99–102.
- WASIŁEWSKI A.: *W wymiarze groteski. „Twórczość”* 1948, nr 3, s. 100–103.
- WĄTKOWSKA M.: *„Nie jest się sobą, zaledwie reprezentuje się siebie”. O bohaterze prozy Stanisława Dygata*. „Ruch Literacki” 2004, z. 3, s. 309–323.
- WEGNER J.: *Gest błazeński i oczyszczający. O twórczości Stanisława Dygata*. „Współczesność” 1971, nr 2, s. 3.
- WĘGRZYŃIAK R.: *Le Louët albo Vilbert*. „Zeszyty Literackie” 2007, nr 98, s. 139–144.
- WRÓBEL A.: *„Nie dać się uwieść”, czyli o zwodniczości mitu heroicznego*. „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 147–160.
- WYKA K.: *Rozrachunki inteligentkie*. W: TEGOŻ: *Pogranicza powieści*. Kraków 2003, s. 188–208.
- ZAGAJEWSKI A.: *Nie zachowując proporcji*. „Teksty” 1973, nr 4, s. 96–102.
- ZAPERT T. Z.: *Salonowiec warszawski*. „Wprost” 2008, nr 5, s. 98–99.
- ZAWORSKA H.: *Po upadku mitów inteligentkich*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3: *Literatura Polski Ludowej*. Red. A. BRODZKA, Z. ŻABICKI. Warszawa 1965, s. 85–105.
- ŻUREK W.: *Wyjechał w kolejną podróż...* „Argumenty” 1978, nr 44, s. 8.

Recenzje książek o Stanisławie Dygacie

- BURYŁA S.: *Dygat czytany dzisiaj*. [Rec.: M. JANUSZKIEWICZ: *Stanisław Dygat*. Poznań 1999]. „Twórczość” 2000, nr 3, s. 133–135.
- BURYŁA S.: *Recenzja*. [Rec.: M. JANUSZKIEWICZ: *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława*

- Dygata i Edwarda Stachury*. Poznań 1998]. „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1, s. 213–219.
- KISIEL M.: *Mitologie Dygata*. [Rec.: B. GUTKOWSKA: *Powieści Stanisława Dygata*. Katowice 1996]. „Śląsk” 1997, nr 9, s. 77.
- KOWALIK H.: *Córka Dygata: Ojciec się mnie wyrzekł*. „Przegląd” 2001, nr 21, s. 7.
- KOZIOŁ U.: *Wadzenie się z ojcem*. [Rec.: M. DYGAT: *Rozstania*. Karków 2001]. „Nowe Książki” 2001, nr 9, s. 18.
- LECIŃSKI M.: *Praca zawłaszczona*. „Fraza” 2002, nr 1–2, s. 300–302.
- OSTASZEWSKI R.: *Wokół bohatera literackiego*. [Rec.: M. JANUSZKIEWICZ: *Stanisław Dygat*. Poznań 1999]. „Nowe Książki” 1999, nr 8, s. 28.
- RUCIŃSKA A.: *Magda Dygat, do ojca, teraz*. [Rec.: M. DYGAT: *Rozstania*. Kraków 2001]. „Pogranicza” 2001, nr 4, s. 106–107.
- SIKORA I.: *Śmietanka*. [Rec.: M. DYGAT: *Rozstania*. Karków 2001]. „Najwyższy Czas” 2001, nr 27–28, s. 50.
- SZARUGA L.: *Między literaturą a filozofią*. [Rec.: M. JANUSZKIEWICZ: *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*. Poznań 1998]. „Nowe Książki” 1999, nr 6, s. 24–25.

Konteksty

- AGAMBEN G.: *Nagość*. Przeł. K. ŻABOKLICKI. Warszawa 2010.
- AGAMBEN G.: *Profanacje*. Przeł. i wstępem opatrzył M. KWATERKO. Warszawa 2006.
- ANKERSMIT F.: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. i wstęp E. DOMAŃSKA. Kraków 2004.
- BACHELARD G.: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. CHUDAK. PRZEŁ. H. CHUDAK, A. TATARKIEWICZ. Przedmowa J. BŁOŃSKI. Warszawa 1975.
- BACHTIN M.: *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. GORENIOWIE. Oprac., wstęp, komentarz S. BALBUS. Kraków 1975.
- BARTHES R.: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przekład i posłowie M. BIEŃCZYK. Wstęp M.P. MARKOWSKI. Warszawa 1999.
- BATAILLE G.: *Erotyzm*. Przeł. M. OCHAB. Gdańsk 2007.
- BATAILLE G.: *Lzy Erosa*. Wprowadzenie. J.M. Lo DUCA. Przekład i posłowie T. SWOBODA. Gdańsk 2009.
- BAUDRILLARD J.: *O uwodzeniu*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa 2005.
- BŁAŻEJEWSKA K.: *Literatura, boks, ogródek, koty i psy*. „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 50, s. 55–57.

- BŁOŃSKI J.: *Wyspiański wielokrotnie*. Oprac. i red. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Wykłady z jęz. franc. przeł. J. BŁOŃSKA, K. BŁOŃSKI. Kraków 2007.
- BURYŁA S.: *Tematy (nie)opisane*. Kraków 2013.
- CAILLOIS R.: *Gry i ludzie*. Przeł. A. TATARKIEWICZ, M. ŻUROWSKA. Warszawa 1997.
- CZARNIK O. S.: *Między dwoma Sierpniami. Polska kultura literacka w latach 1944–1980*. Warszawa 1993.
- Ekonomia i literatura*. „FA-art” 2013, nr 3, s. 3–77.
- FREUD S.: *Życie seksualne*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 2009.
- HÖRISCH J.: *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*. Przeł. J. KITA-HUBER, S. HUBER. Kraków 2010.
- JANION M.: *Placz generała. Eseje o wojnie*. Warszawa 2007.
- KARDASZEWSKI J.: *Narodziny marketingu z ducha ekonomii*. Gdańsk 2004.
- LORDON F.: *Kapitalizm, niewola i pragnienie. Marks i Spinoza*. Przeł. M. KOWALSKA, M. KOZŁOWSKI. Warszawa 2012.
- LUHMANN N.: *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*. Przeł. J. ŁOZIŃSKI. Warszawa 2003.
- ŁUKASIEWICZ J.: *Republika mieszkańców*. Wrocław 1974.
- MARKOWSKI M.P.: *Pragnienie i bałwochwalstwo. Felietony metafizyczne*. Kraków 2004.
- MICHAŁOWSKA J.: *Chanson triste. O „Pożegnaniach” Wojciecha Jerzego Hasa*. „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26/27, s. 237–243.
- NIJAKOWSKI L. M.: *Rozkosz zemsty*. Warszawa 2014.
- NOSOWSKA D.: *Słownik motywów literackich*. Warszawa–Bielsko-Biała 2013.
- PLESSNER H.: *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*. Przeł. A. ZWOLIŃSKI, Z. NERCZUK. Posłowie A. ZWOLIŃSKA. Kęty 2004.
- SARTRE J.-P.: *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*. Przeł. P. BEYLIN. Warszawa 2012.
- SÉDILLOT R.: *Moralna i niemoralna historia pieniądza*. Przeł. K. SZEŻYŃSKA-MĄCKOWIAK. Warszawa 2010.
- SIMMEL G.: *Filozofia pieniądza*. Przeł. i wstępem opatrzył A. PRZYŁĘBSKI. Warszawa 2012.
- SŁABEK H.: *Intelektualistów obraz własny. W świetle dokumentów autobiograficznych 1944–1989*. Warszawa 1997.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. naukowa J. SŁAWIŃSKI. Red. A. BRODZKA, M. PUCHALSKA, M. SEMCZUK, A. SOBOLEWSKA, E. SZARY-MATYWIECKA. Wrocław 1993.

STAPKIEWICZ A.: *Humor Stanisława Dygata na przykładzie języka i stylu jego prozy*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, z. 4, s. 263–283.

ZALESKI M.: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004.

ŽIŽEK S.: *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*. Przeł. M.J. MOSAKOWSKI. Aneks przeł. M. KROPIWNICKI, K. MIKURDA. Warszawa 2013.

ŻÓŁKIEWSKI S.: *Druga książka Stanisława Dygata*. „Kuźnica” 1948, nr 12, s. 9–10.

Indeks osobowy

A

Adamski Jerzy 248, 258
Agamben Giorgio 7, 262
Andrzejewski Jerzy 144, 188, 250,
251, 260
Ankersmit Frank 262
Arystoteles 257, 258

B

Bachelard Gaston 35, 262
Bachtin Michaił Michajłowicz
176, 177, 199, 262
Bajkowska Irena 258
Balbus Stanisław 199, 262
Barrie James Matthew 94, 103
Barthes Roland 124, 131, 262
Bataille Georges 61, 65, 66, 152,
153, 243–245, 262
Baudrillard Jean 8, 97, 101, 106–
108, 111, 262
Beaumarchais Pierre-Augustin
Caron de 249
Beauvoir Simone de 248
Beckett Samuel Barclay 248
Bereza Henryk 188, 195, 196, 249,
258
Bergson Henri 190
Beylin Paweł 263
Białoszewski Miron 212, 213, 261
Bieńczyk Marek 124, 262

Biskup Eugeniusz 70–73, 80, 83,
84, 88, 173, 174, 178, 200, 249,
250, 258

Błażejewska Kalina 262
Błońska Janina 145, 263
Błoński Jan 35, 144, 145, 262, 263
Błoński Krzysztof 145, 263
Bojarska Anna 229, 230, 252, 259
Borowski Mateusz 145, 263
Borowski Tadeusz 213–215, 223,
261

Bow Clara 70
Brandys Kazimierz 259
Breza Tadeusz 50, 51, 160, 208,
249, 251, 259
Brodzka Alina 122, 261, 263
Bugajski Leszek 45, 57, 259
Burkot Stanisław 259
Buryła Sławomir 233–237, 242,
261, 263

C

Caillois Roger 94, 97, 98, 263
Camus Albert 141
Capote Truman Garcia 250
Choromański Michał 251
Chrystus zob. Jezus Chrystus
Chudak Henryk 35, 262
Czarnik Oskar Stanisław 263
Czechow Anton Pawłowicz 248
Czyżak Agnieszka 220, 259

D

Dąbrowski Mieczysław 157, 195, 259

Debussy Achille-Claude 190

Dickens Charles John Huffam 249

Diderot Denis 249

Domańska Ewa 262

Dondziłło Czesław 258

Dutka Czesław P. 145, 259

Dygat Magda (właśc. Magdalena Dygat-Dudzińska) 262

F

Flukowski Stefan 251

Freud Sigmund 49, 134, 156, 159, 160, 192, 263

G

Galant Jan 220, 259

Gałczyński Konstanty Ildefons 250

Garlicki Andrzej 258

Gautier Théophile 248, 249

Głowiński Michał 122

Goethe Johann Wolfgang von 71

Goffman Erving 99

Gogol Nikołaj Wasiljewicz 249

Gombrowicz Witold 121, 144, 188, 197, 248–251, 260

Goraj Jadwiga 179, 259

Goreniow Andrzej 199, 262

Goreniow Anna 199, 262

Gosk Hanna 220, 221, 223, 224, 259

Grottger Artur 230, 261

Gutkowska Barbara 16, 43, 44, 76, 114–116, 118, 139, 142, 144, 147, 153, 154, 174, 176–178, 183, 187, 196, 197, 206–210, 212, 228–230, 259, 262

H

Hanuszkiewicz Adam 196, 197, 259

Has Wojciech Jerzy 261, 263

Hegel Georg Wilhelm Friedrich 163, 165

Hemingway Ernest Miller 248, 252

Hofer Johannes 8

Holoubek Gustaw 259

Hordyński Jerzy 258

Hörsch Jochen 66, 126, 263

Horney Karen 150

Huber Steffen 66, 126, 263

Huizinga Johan 98

I

Irzykowski Karol 249, 250

Iwaszkiewicz Jarosław 259

J

Janion Maria 211–213, 263

Januszczyński Tadeusz 258

Januszkiewicz Michał 16, 17, 140–142, 149–152, 175, 211, 259, 261, 262

Jarzębski Jerzy 11

Jaworski Marcin 220, 259

Jezus Chrystus 187

Jędrusik Kalina 258

Joyce James Augustine Aloysius 251

K

Kafka Franz 249, 250

Kaniecki Przemysław 230, 259

Kant Immanuel 159

Kapałka Regina 259

Kardaszewski Jacek 37, 263

Katz Janina 102, 105, 250, 252, 259

- Kąkolewski Krzysztof 196, 197, 259
 Kijowski Andrzej 87, 88, 259
 Kisiel Marian 11, 262
 Kita-Huber Jadwiga 66, 126, 263
 Kłosiński Krzysztof 11
 Komar Michał 196, 197, 259
 Konwicki Tadeusz 102, 196, 197, 229, 230, 259, 260
 Kostka Stanisław św. 113
 Kowalik Helena 262
 Kowalska Magdalena 263
 Kozioł Urszula 262
 Kozłowski Michał 263
 Krasicki Ignacy 248
 Kropiwnicki Maciej 156, 264
 Kruk Ewa 229, 231
 Kubikowski Zbigniew 133, 259, 260
 Kuncewicz Piotr 251, 260
 Kwaterko Mateusz 7, 262
- L**
 Lacan Jacques-Marie-Émile 155, 156, 158
 Lamartine Alphonse Marie Louis de Prat de 190
 Leciński Maciej 262
 Lo Duca Joseph-Marie 153, 262
 Lordon Frédéric 263
 Louët Jean Le 27, 187, 190, 261
 Luhmann Niklas 126–130, 263
- Ł**
 Łoziński Jerzy 126, 263
 Łukasiewicz Jacek 149, 263
- M**
 Mach Wilhelm 30, 230, 250, 259, 260
 Makarska Renata 260
- Małek Bogumiła 22, 58, 68, 186, 187, 252, 260
 Maniewski Maciej 204, 251, 252, 260
 Mann Tomasz (właśc. Paul Thomas Mann) 208, 249, 250, 251, 253
 Margański Janusz 8, 262
 Markowski Michał Paweł 124, 161–163, 165, 262, 263
 Marks Karol 263
 Matuszewski Ryszard 196, 197, 259, 260
 Mencwel Andrzej 260
 Michałowska Julia 263
 Michałowski Piotr 151, 252, 260
 Mickiewicz Adam 25, 26, 29, 187, 190
 Mikurda Kuba 156, 264
 Milewska Krystyna 255
 Milewski Mirosław 255
 Misiorny Michał 230, 260
 Mityk Iwona 188, 189, 197, 198, 250, 260
 Mizera Michał 102, 103, 260
 Mizerkiewicz Tomasz 11
 Mosakowski Marek J. 156, 264
 Mrozek Sławomir 250
 Mruklik Barbara 258, 260
- N**
 Nałkowska Zofia 213, 261
 Nerczuk Zbigniew 192, 263
 Niecikowski Jerzy 196, 197, 259
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 193
 Nijakowski Leszek 237, 263
 Nosowska Dorota 140, 263
 Nowak Tadeusz 213, 261
- O**
 Ochab Maryna 61, 244, 262

- Orski Mieczysław 46, 92, 93, 152, 252, 253, 260
 Osiecka Agnieszka 258
 Ostaszewski Robert 262
 Otwinowski Stefan 250, 251
- P**
- Parnicki Teodor 149
 Peiper Tadeusz 128
 Pickford Mary 70, 77, 159
 Pięta Stanisław 258
 Platon 153, 161
 Plessner Helmuth 191–193, 263
 Poreba Bohdan 230, 231
 Pregerówna Janina 249, 260
 Proust Marcel 208, 249, 251
 Prus Bolesław 249
 Przyłębski Andrzej 32, 125, 263
 Puchalska Mirosława 122, 263
 Pytlakowski Piotr 258
- R**
- Rabelais Franciszek (właśc. François Rabelais) 188, 199, 262
 Reszke Robert 134, 263
 Reymont Władysław 248
 Rogoziński Julian 196, 197, 259, 260
 Rucińska Alicja 262
 Rudnicki Adolf 251
- S**
- Sade Donatien-Alphonse-François de 243
 Sandauer Artur 188, 250, 260,
 Sartre Jean-Paul 17, 141, 258, 263
 Schulz Bruno 174, 249
 Schumann Robert 199
 Sédillot René 61, 263
 Semczuk Małgorzata 114, 122, 260, 263
 Sienkiewicz Henryk 52, 248, 252
 Sikora Izabela 262
 Sikorski Radosław 247
 Simmel Georg 32, 124, 125, 135–137, 139, 159, 263
 Skwarczyński Zdzisław 21, 100, 138, 139, 175, 188, 208, 214, 215, 228, 260, 261
 Słabek Henryk 263
 Sławiński Janusz 122, 263
 Słowacki Juliusz 26, 187, 190, 248
 Smoleń-Wasilewska Elżbieta 258
 Sobolewska Anna 122, 263
 Sokrates 153
 Spinoza Baruch de 263
 Stachówna Grażyna 261
 Stachura Edward 16, 140, 259, 262
 Stapkiewicz Agnieszka 178, 264
 Starzewski Rudolf 145
 Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) 248
 Sterne Laurence 249
 Sugiera Małgorzata 145, 263
 Swoboda Tomasz 153, 262
 Szaruga Leszek 262
 Szary-Matywiecka Ewa 122, 263
 Szczęsna Joanna 230, 231, 261
 Szeżyńska-Mačkowiak Krystyna 61, 263
 Szopen (właśc. Fryderyk Franciszek Chopin) 252
- Ś**
- Świdziński Wojciech 261
- T**
- Tatarkiewicz Anna 35, 94, 262, 263
 Termer Janusz 213, 261
 Tołstoj Lew 102–104, 110
 Tomasik Wojciech 121, 122
 Trepte Hans-Christian 144, 175, 261

U

Uniłowski Zbigniew 251

V

Vlady Marina (właśc. Marina de Poliakoff-Baidaroff) 258

Voltaire (właśc. François-Marie Arouet) 249

W

Wasilewski Andrzej 250, 261

Wat Aleksander (pierw. Aleksander Chwat) 16, 140, 259, 261, 262

Wątkowska Małgorzata 100, 162, 248, 261

Wegner Jacek 251, 261

Węgrzyniak Rafał 27, 187, 190, 261

Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy

Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 249, 251

Wolter (Voltaire) François-Marie Arouet 249

Wolter zob. Voltaire

Wróbel Agnieszka 261

Wyka Kazimierz 10, 11, 68, 197, 213, 223, 261

Wyspiański Stanisław 144, 145, 248, 250, 263

Z

Zagajewski Adam 137, 250, 261

Zaleski Marek 8, 264

Zapert Tomasz Zbigniew 261

Zaworska Helena 261

Zieliński Stanisław 188, 250, 260

Zwolińska Agata 192, 263

Ž

Žižek Slavoj 155–158, 264

Ż

Żabicki Zbigniew 261

Żaboklicki Krzysztof 262

Żeromski Stefan 248

Żółkiewski Stefan 264

Żurek Wiesław 261

Żurowska Maria 94, 263

Ewa Bartos

Figures of Lack On Stanisław Dygat's Prose

Summary

This dissertation attempts to interpret Stanisław Dygat's novels with regard to the manner in which he inscribes the category of Lack in his *oeuvre*. Lack – understood herein as a figure of mind, and not merely a rhetoric one – manifests itself on the pages of Dygat's writings as a capacitor of desires.

This thesis is divided into three chapters: *Economics and Lack*, *Desire and Lack*, *Time, War and Lack*.

The first one reads Dygat's subsequent novels, with an emphasis placed on lack as a framework of thinking of love. Precisely, it turns out that the romantic decisions made by the protagonists depicted are governed by the principles of economics. Rational calculations, as well as assessments of incomes and expenditures of engaging in relationships, happen to be the most common reasons for sacrificing love.

The second chapter – *Desire and Lack* – endeavours to provide an answer on why lack remains vital in the structure of a novel. In Dygat's prose, the heroes construct their subjectivities through desire, which is inevitably founded on lack. The constant oscillation around fulfilment and non-fulfilment constitutes a subjectivity rooted in shortfall. Lack stimulates it in order to discover new desires, whereas the subject's approaching and distancing from the object of its desire establish a convenient position for arousing and depriving Dygat's protagonists of pleasure.

The third chapter – *Time, War and Lack* – supplements the considerations undertaken in the first two chapters with a new understanding of lack, associating it with nostalgia. This new conceptualisation allows one to re-think memory as a burning sense of emptiness induced by loss. In Dygat's *oeuvre*, this case redirects us to not only

the experience of World War II, but also the social changes that have occurred during it and in its aftermath.

In my dissertation, I have not strived for reaching the fixed answers responding to the problems posed. Still, I am convinced that the possibility of embracing Stanisław Dygat's prose should be embedded in the affirmation of a multiplicity of interpretative decisions. They provide one with an opportunity of including the writer in the particular group of authors, and, simultaneously, they draw him out from it.

Figures of Lack, aside of its placement within the contemporary criticism and literary history, endeavours concurrently to read Dygat's works through the apparatus of the economy of literature. Hitherto, such a confrontation has been either peripheral or not taken.

Translated by Michał Kisiel

Ewa Bartos

Figures de manque

Sur la prose de Stanisław Dygat

Résumé

La dissertation essaie d'interpréter les romans de Stanisław Dygat en tenant compte de la façon dont l'auteur du *Lac de Constance* inscrit dans son œuvre la catégorie de manque. Le manque – compris comme une figure de pensée et non celle de rhétorique – se manifeste sur les pages des ouvrages de Dygat comme un condensateur de désirs.

La thèse a été divisée en trois chapitres : *Économie et manque, Désir et manque, Temps, guerre et manque*.

Le premier chapitre constitue l'interprétation des romans subséquents de l'écrivain et met un accent particulier sur le manque en tant que principe construisant la manière de penser à l'amour. Il s'avère que les choix amoureux des héros de cette prose sont gouvernés par la loi de l'économie. Ainsi, calculs rationnels, évaluation de profits et pertes éventuels résultant de l'engagement dans une relation sont la raison la plus commune du renoncement à l'amour.

Le deuxième chapitre, *Désir et manque*, constitue la tentative de trouver la réponse à la question sur la cause pour laquelle le manque est tellement important dans la structure du roman. Dans la prose de Dygat, les héros construisent leur subjectivité grâce au désir qui se fonde justement sur le manque. Une oscillation continuelle entre l'accomplissement et le non-accomplissement édifie la subjectivité basée sur l'insuffisance. Le manque incite à découvrir de nouveaux désirs, alors que le rapprochement et l'éloignement du sujet de son objet de désir créent une situation convenable à inciter les protagonistes au plaisir ou à les en priver.

Le troisième chapitre, *Temps, guerre et manque*, constitue la continuation des réflexions entreprises dans les deux chapitres précédents,

enrichie d'une nouvelle manière de comprendre le manque, ce qui l'approche en effet de la notion de nostalgie. Cette nouvelle compréhension du manque provoque la réflexion sur la mémoire et sur les souvenirs, sur un sentiment douloureux de vide causé par une perte. Dans la prose de Dygat, cette réflexion s'unit directement avec les expériences liées à la Seconde Guerre mondiale ainsi qu'avec les transformations sociales qui se sont produites durant et après la guerre.

Dans ma dissertation, je ne me suis pas proposé de formuler des réponses définitives aux questions qui m'intéressent. Je pense cependant que la possibilité de saisir le phénomène de la prose de Stanisław Dygat s'appuie sur l'acceptation de différentes solutions. Elles permettent de classer l'écrivain dans une catégorie d'auteurs donnée, mais, en même temps, elles l'en retirent en quelque sorte.

Figures de manque, tout en s'inscrivant dans les études critiques et historico-littéraires contemporaines, constituent à la fois une tentative d'analyser l'œuvre de Dygat du point de vue de l'économie de la littérature. Une telle approche interprétative était jusqu'à présent soit marginale, soit presque entièrement négligée.

Traduit par Paweł Kamiński

Redaktor Małgorzata Poglódek
Projektant okładki i stron działowych Zenon Dyrzka
Fotografia na okładce Elżbieta Gorzelak
Redaktor techniczny Barbara Arenhövel
Korektor Joanna Zwierzyńska
Łamanie Edward Wilk

Copyright © 2016 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-998-6
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-999-3
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo.us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 17,25. Ark. wyd. 15,0.
Papier offset. III kl., 90 g. Cena 28 zł (+ VAT)

Druk i oprawa
„TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Ewa Bartos jest adiunktem w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego (w Zakładzie Literatury Współczesnej). Zajmuje się między innymi związkami literatury i psychologii, problematyką uwodzenia w literaturze, współczesnym romansem polskim, powieścią popularną, a także twórczością pisarzy emigracyjnych i poetów śląskich XX wieku. Opublikowała trzy książki: *Skirolawki. O powieści erotycznej Zbigniewa Nienackiego* (2013), *Motory. Szkice o/przy Zegadłowiczu* (2013), *E/P. Szkice o literaturze „elitarnej” i „popularnej”* (2014). Jest współredaktorką naukowych tomów zbiorowych: *Różewicz: dodawanie* (2012); *Literatura popularna. T. 1-2* (2013, 2014) oraz *Doswiadczając. Szkice o twórczości (anty)modernistycznej* (2014). Monografia *Figury braku. O prozie Stanisława Dygata* jest zmienioną wersją rozprawy doktorskiej badaczki.



Więcej o książce



Cena 28 zł
(+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-998-6